

LE MAITRE DE SAINT-MIHIEL

Recherches sur la Vie et l'Œuvre

DE

LIGIER RICHIER

PAR PAUL DENIS

ANCIEN ÉLÈVE DE L'ÉCOLE NATIONALE DES BEAUX-ARTS (SECTION D'ARCHITECTURE)

ET DE L'ÉCOLE DU LOUVRE

*Thèse présentée pour le Doctorat d'Université à la Faculté des lettres
de l'Université de Nancy*

NANCY

IMPRIMERIE BERGER-LEVRAULT & C^{ie}

18, RUE DES GLACIS, 18

1906



Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41555809_0012

LE MAITRE DE SAINT-MIHIEL

Recherches sur la Vie et l'Œuvre

DE

LIGIER RICHIER

LE MAITRE DE SAINT-MIHIEL

Recherches sur la Vie et l'Œuvre

DE

LIGIER RICHIER

PAR PAUL DENIS

ANCIEN ÉLÈVE DE L'ÉCOLE NATIONALE DES BEAUX-ARTS (SECTION D'ARCHITECTURE)
ET DE L'ÉCOLE DU LOUVRE

*Thèse présentée pour le Doctorat d'Université à la Faculté des lettres
de l'Université de Nancy*



NANCY

IMPRIMERIE BERGER-LEVRAULT & C^{ie}

18, RUE DES GLACIS, 18

1906

A Messieurs

Léon Germain de Maidy

Inspecteur divisionnaire de la Société française d'archéologie

et

Paul Lerdrizet

Maître de conférences à la Faculté des lettres de Nancy

Hommage de profonde gratitude

Recherches sur la Vie et l'Œuvre

DE

LIGIER RICHIER

CHAPITRE I

LE PAYS ET L'ARTISTE

ASPECT DE SAINT-MIHIEL — AUTREFOIS ET AUJOURD'HUI — RENOMMÉE DU
« SÉPULCRE » — L'OUBLI DE L'ARTISTE ET SES CAUSES — RECHERCHES DE
DOM CALMET — LIGIER RICHIER ET LA SCULPTURE EN LORRAINE — PLAN
DU TRAVAIL

Assise à l'aise sur la rive droite de la Meuse, la petite ville de Saint-Mihiel, ancienne capitale du Barrois *non mouvant*⁽¹⁾, offre un charmant coup d'œil. Le fleuve, de proportions modestes encore, coule lentement à ses pieds, reflétant dans l'onde moirée des flots les rocs dénudés qui ont inspiré la devise et les armoiries de la cité⁽²⁾. Une longue chaîne de collines, coupée par l'étroite échancrure du vallon de la Marsoupe, ferme l'horizon. Des pentes raides et boisées encaissent le ruisseau silencieux ; légèrement écartées auprès de son embouchure, elles laissent à découvert un champ un peu plus vaste d'où

1. Ainsi appelé par opposition au *Barrois mouvant*, partie du duché située sur la rive gauche de la Meuse, ayant pour capitale Bar-le-Duc, et relevant féodalement du roi de France.

2. Ces rocs, appelés *Falaises de Saint-Mihiel*, sont situés à l'extrémité nord de la

surgit un ensemble de vastes bâtiments. C'est l'ancienne abbaye bénédictine⁽¹⁾. Le nom de son titulaire : saint Michel, déformé par le dialecte meusien, est devenu celui de la localité groupée

ville, en bordure de la route de Verdun, et surplombent la Meuse qui coule presque à leur base. Ils sont au nombre de sept, séparés par des intervalles à peu près égaux. Dans la première roche, surmontée d'une croix de pierre et à laquelle on accède de la route par un large escalier, a été creusée une grotte dans laquelle on a placé un sarcophage où repose un Christ en pierre, de grandeur naturelle, dû à la piété de Jacques Steinhoff, ancien receveur de la ville. Cette chapelle a été bénite le 12 février 1773. C'est le *Calvaire*, but d'un pèlerinage annuel au soir du Vendredi Saint, où la roche est ornée de feuillage et illuminée. Le sommet de la sixième roche, par suite de la corrosion des eaux dans des stratifications de nature plus molle, offre l'aspect d'un champignon colossal, sorte de gigantesque table elliptique, que la voix populaire a dénommée *Table du Diable*.

Saint-Mihiel a pris pour armoiries ses roches et le blason de la ville porte : *d'azur aux trois rocs d'argent, posés deux en chef et un en pointe*. L'écu a pour cimier la couronne murale et on lui donne généralement comme support deux aigles couronnées, ayant au cou la croix de Lorraine, tenant dans leurs serres une banderole où est inscrite la devise : « *Donec moveantur.* » Devise librement, mais exactement traduite par M. Léon Laurens, dans le distique suivant :

NOTRE FOI VIVRA, SANS REPROCHES,
TANT QUE DEBOUT SERONT NOS ROCHES.

Cette fière devise fut justifiée par la longue fidélité de la ville lorraine à sa religion et à ses ducs.

1. L'origine de l'abbaye de Saint-Mihiel remonte au début du huitième siècle. Elle fut fondée vers l'an 709, par le comte Vulfoad, riche seigneur austrasien, et sa femme Adalsinde, en un lieu nommé *Castellio* — aujourd'hui ferme de Saint-Christophe, au milieu du bois de Vieux-Moutier — au sommet d'une colline au pied de laquelle prend sa source le ruisseau appelé la Marsoupe. Agrebert, 17^e évêque de Verdun, confirma la fondation.

Smaragde, 4^e abbé, la transféra, en 819, sur les bords de la Meuse, près du confluent de la Marsoupe, un peu en dehors du village connu alors sous le nom de *Godinécourt*, qui prit bientôt après le nom de Saint-Mihiel dérivé de celui de Saint-Michel, patron et titulaire de l'abbaye et de son église. Le village s'agrandit alors rapidement et devint, sous sa nouvelle dénomination, l'une des principales villes du comté de Bar.

L'abbaye, desservie par des religieux bénédictins, jouissait de très riches revenus qui lui permirent d'élever, au cours du dix-septième siècle, les somptueux bâtiments existant encore aujourd'hui et dans lesquels sont installés à l'aise tant de services divers. Elle comptait, au moment de sa fermeture en 1791, dix-neuf religieux prêtres ou aspirants au sacerdoce et cinq frères convers. Le dernier abbé fut

par les siècles à l'ombre de ses murailles. Une vieille tour romane, robuste et fier témoin du passé, la domine encore de sa lourde masse (¹).

Deux quartiers distincts, *la Halle* et *le Bourg*, étalent à l'entour leurs rues et leurs places, serties dans un cadre de fraîche verdure où quelques bouquets de hauts sapins jettent, par larges espaces, leur note mélancolique et sombre. De tout ce paysage aux aspects très divers, se dégage un sentiment pénétrant dont l'impression charme longtemps le souvenir.

Mais l'attraction principale de ce coin des Côtes de Meuse, où la Providence semble avoir réuni, comme à dessein, des lignes et des reliefs dont l'expression pittoresque devait marquer de son empreinte le génie d'un grand maître, ce n'est pas tant la beauté du site que le « Sépulcre » (²) taillé par Ligier Richier. C'est ce chef-d'œuvre heureusement intact, qui attire dans la vieille cité aux rues bordées d'hôtels aux façades sévères et de logis monastiques, tous ceux qui s'intéressent à l'histoire de notre sculpture, le plus français de nos arts.

L'artiste qui l'a conçu est né, a vécu sur ce sol d'où sont disparues une à une, emportées par les revirements politiques, les institutions d'autrefois. Les casernes y ont remplacé les monas-

Barthélemy-Louis Chaumont de La Galaizière, fils de l'intendant du roi de Pologne, Stanislas. Ce bénéfice lui fut octroyé en 1744, alors qu'il n'était encore âgé que de sept ans.

1. Les fondements de cette tour furent jetés sous le gouvernement de l'abbé Albert II, qui fut à la tête du monastère de 1051 à 1075 ou 1078. Bien qu'elle ait été fortement remaniée à plusieurs reprises et principalement au seizième siècle, elle présente tous les caractères du style roman germanique usité à cette date dans la région.

2. Nom sous lequel est communément désigné le groupe de l'Ensevelissement du Christ placé dans l'église Saint-Étienne.

tères ; les uniformes s'y pressent, à certains jours, sur les places où l'on n'apercevait jadis que le froc du moine ou la toge du légiste ; les revues, les défilés aux vibrantes fanfares, n'y rappellent plus que de très loin la pompe des entrées princières, au temps des solennelles assises des *Grands Jours*⁽¹⁾.

Seule, la scène de douleur taillée dans la pierre par la main du génie a échappé, sauvegardée par l'unanime admiration, aux vicissitudes du temps, et l'éclat dont la renommée l'environne rejaillit comme les derniers rayons d'un beau soir sur la ville déchue.

La tradition attribuée à Ligier Richier, outre le Sépulcre, un assez grand nombre d'œuvres diverses. Nous aurons à discuter, à vérifier ces attributions. Disons tout de suite que pour nous guider dans ces recherches, nous serons bien rarement aidé par les documents historiques. Ligier Richier, tel les grands artistes de la Grèce primitive, apparaît obscurément dans la brume d'une légende. Malgré les laborieuses recherches des fureteurs d'archives, on parvient difficilement à porter la lumière dans cette obscurité.

Ce manque de documents positifs ne doit pas nous surprendre. Diverses raisons en sont la cause dont la principale est, tout

1. Tribunal suprême, se réunissant une fois chaque année, et jugeant en dernier ressort de toutes les causes relevant du bailliage fort étendu dont Saint-Mihiel était le chef-lieu. L'époque de l'établissement de cette cour de justice est contestée, mais elle ne paraît pas remonter au delà du quatorzième siècle. Le personnel, renouvelé à chaque session, se composait, outre le prince, d'un président choisi généralement parmi les légistes les plus en renom, de gentilshommes ecclésiastiques et laïques occupant les plus hautes charges de l'État, et de quelques juristes de profession pris à titre de conseillers supplémentaires et n'ayant que voix consultative.

Cette institution, après avoir été plusieurs fois supprimée et rétablie, disparut définitivement en 1671.

entière, dans la façon dont l'art était compris et pratiqué, à l'époque et dans le milieu où vécut Ligier Richier.

Alors, comme durant tout le Moyen Age, dont Richier est somme toute un représentant attardé, l'art demeure anonyme ou presque. L'artiste, au sens moderne de ce mot, fut inconnu de cette époque, surtout en Lorraine. Enfermés dans les cadres rigides de leurs corporations respectives, maîtres ou compagnons, quel que fût leur talent, demeuraient des artisans, occupant un rang fort modeste dans la société. Il fallait des circonstances toutes spéciales, des travaux d'une extraordinaire importance, pour tirer l'un d'entre eux de cet humble milieu et le signaler à l'attention générale. Même lorsqu'on le voit travailler pour le compte des rois ou des princes, que la curiosité ou la piété du public est journellement attirée sur les ouvrages dont il embellit les palais ou les églises, personne ne songe à se préoccuper des faits et gestes de l'imagier en renom. Une commande lui est-elle faite : il l'exécute selon le thème traditionnel, et s'il laisse quelquefois, dans le bois ou la pierre, un reflet de son âme naïve et sincère, lui-même ne s'en doute pas. L'œuvre achevée, il en touche le montant et tout est dit. Aucun annaliste n'aura jamais la pensée de recueillir, pour les transmettre à la postérité, les incidents de l'existence de cet ouvrier, vivant simplement dans sa petite ville, où il ne possède guère qu'une boutique des plus humbles, appelé maître parce que quelques apprentis et compagnons travaillaient sous ses ordres, et qu'il avait reçu, après avoir subi les épreuves d'usage, la maîtrise de son état.

Quelques contrats ou marchés passés à l'occasion de certains travaux, quelques mentions de paiement, quelques quittances,

peuvent pourtant parfois se rencontrer. Ces sortes de documents, disséminés dans les registres de catholicité quand il s'agit des églises, dans les comptes des trésoriers ou des intendants lorsque l'ouvrage avait été exécuté sur l'ordre du prince ou pour quelque noble famille, sont généralement d'une très grande brièveté. S'ils permettent d'identifier sûrement une œuvre encore existante ou de reconstituer, tout au moins dans ses lignes essentielles, une composition perdue, ils nous apprennent rarement quelque chose sur la personnalité de l'artiste.

Ainsi, rien d'étonnant que les circonstances au milieu desquelles s'est écoulée la vie de Richier soient demeurées dans l'ombre. Des raisons personnelles encore mal connues l'ayant obligé d'abandonner sa patrie, il en sortit sans y laisser d'autres traces que celles de ses travaux, et le souvenir des événements qui avaient pu marquer les différentes phases de sa carrière s'effaça rapidement de la mémoire de ses concitoyens. Ce n'est guère que deux cents ans après le décès du maître que Dom Calmet, écrivant sa *Bibliothèque Lorraine* (¹), frappé du mérite des nombreuses œuvres que la tradition prêtait à Richier, s'informa de lui. Le temps et l'oubli avaient déjà fait leur œuvre, car il ne put recueillir que de vagues légendes dénuées de tout fondement, des attributions incertaines, parfois même tout à fait erronées. Encore, si la narration manuscrite d'un pèlerinage fait à Saint-Nicolas-de-Port, en 1532, par un bourgeois de Troyes nommé Chatourup, ne lui était par hasard

1. *Bibliothèque Lorraine ou Vie des Hommes illustres de la Lorraine*, par le R. P. DOM CALMET, abbé de Senones. Nancy, 1751, col. 824-826. Pour éviter au lecteur la fatigue de nombreuses citations en note, nous reproduisons textuellement cet article — auquel nous serons souvent obligé de nous reporter — à la fin de notre travail.

tombée sous les yeux, il n'eût pu rapporter aucun témoignage contemporain⁽¹⁾.

Ce témoignage, dont il ne faudrait d'ailleurs pas exagérer l'importance, est cependant précieux. S'il ne nous apprend, pas plus sur l'idéal artistique que sur la vie privée du maître, aucun détail intéressant, il nous montre quelle était sa renommée et l'admiration qu'inspiraient ses travaux. Ceci nous explique — Richier étant demeuré, même au milieu de l'invasion ultramontaine, le représentant attardé des traditions de l'art français — que la sculpture ait résisté, dans la vallée de Meuse plus longtemps qu'ailleurs, à la fascination de l'italianisme. Personnalité originale et puissante, Ligier devait s'imposer à ses concurrents de moindre envergure et devenir une sorte de chef d'école, sans l'avoir voulu sans doute et par la seule force de l'exemple.

Le style un peu composite mais néanmoins très personnel de Richier, la notoriété de ses ouvrages, la faveur dont il jouissait, tout cela ne pouvait manquer de susciter un mouvement artistique. Sans atteindre à la valeur des productions de l'atelier sammiellois, un certain nombre de compositions contemporaines s'en approchent plus ou moins, et la chose peut parfois, en l'absence de renseignements positifs, prêter à quelque confusion. Mais il faut se garder, croyons-nous, d'attribuer à notre artiste l'importance capitale, le rôle prépondérant et effectif qu'il a pris, par exemple, dans l'imagination de l'abbé Souhaut⁽²⁾. Quelle qu'ait

1. Voir aux pièces justificatives l'historique de la communication du manuscrit de Chatourup à l'abbé de Senones.

2. Abbé SOUHAUT, *Les Richier et leurs œuvres*. Bar-le-Duc, Contant-Laguerre, 1883, un vol. in-8, 405 p.

été son originalité, Ligier ne saurait être regardé comme le créateur d'un style dont il fut bien plutôt, par suite de son éducation et de circonstances spéciales que nous ignorons, le continuateur attardé et particulièrement brillant. S'il fut un chef d'école, ce fut dans un milieu quelque peu restreint, même assez fermé, et son influence en tous cas, au moins tant qu'il vécut, ne dépassa jamais les limites de sa province.

Le groupement d'imagiers dont Richier est le centre, est presque exclusivement familial. Ce sont ses frères, si l'on croit qu'il en ait eu — ce que pour notre part nous n'admettons pas — mais sûrement c'est son fils et ses neveux, puis toute la lignée de ceux-ci, qui paraissent, jusqu'à une date assez moderne, s'être ressenti de ses exemples et avoir continué certaines de ses traditions. Pour eux principalement, comme le disait Courajod⁽¹⁾, le chef de la famille fut, ainsi que l'avait été Sluter un siècle auparavant pour l'École dijonnaise, « un principe et une essence ». Pendant près de cent ans, son style, altéré de plus en plus il est vrai par l'influence de l'Italie, à laquelle il ne sut pas, lui-même, demeurer insensible, persista dans la tribu des Richier — hors du pays de Meuse — dans les villes où les circonstances poussèrent cette famille déracinée. Ligier demeure véritablement le modèle de ses descendants, et il serait intéressant d'étudier dans quelle mesure et de quelle façon ils l'ont imité. Ce sera le sujet d'une autre étude que nous tenterons peut-être un jour.

Il nous a semblé utile, quant à présent, de grouper les œuvres que de sérieuses traditions, appuyées sur des analogies de style

1. Louis COURAJOD, *Leçons professées à l'École du Louvre (1887-1896)*. Publiées par MM. Henry LEMONNIER et André MICHEL, t. III, *Origines de l'Art moderne*. Paris, Alp. Picard et fils, 1903. (23^e leçon, p. 279-280.)

presque indiscutables, permettent, à défaut de textes formels, d'attribuer au maître. Sans doute, il n'est pas absolument sûr que Richier soit l'unique auteur de toutes les œuvres où nous avons cru reconnaître son esprit et sa main. Les plus importantes représentent évidemment le travail collectif de plusieurs ouvriers et le nom de Ligier Richier ne doit pas, dans la majorité des cas, être entendu dans le sens absolu. Il désigne pour nous un *atelier* où quelques individus travaillaient selon des modèles et une direction uniforme.

Quelle était la valeur personnelle des artisans dont était composée l'association, et quelle part de coopération peut leur être accordée ? Il est difficile de l'établir d'une façon bien positive et nous ne le tenterons même pas. Les collaborateurs de Richier nous sont d'ailleurs inconnus. La légende des trois frères rapportée par Dom Calmet, trop facilement acceptée et amplifiée par les biographes⁽¹⁾, nous paraît des moins fondées, bien que renfermant, peut-être, une certaine part de vérité.

Quoi qu'il en soit, un caractère général se dégage des œuvres que nous examinerons, et ce caractère présente une telle unité, que nous devons les considérer comme le produit d'une même inspiration sinon d'une même main, et en faire honneur au seul artiste historiquement connu de l'atelier sammiellois. Tout porte à croire du reste, que Ligier, non seulement dirigeait les travaux dont il recevait la commande, mais qu'en bon ouvrier, il prenait également une part très large à leur exécution matérielle.

1. Abbé SOUHAUT, *lib. cit.* ; Marcel LALLEMEND, *L'École des Richier*. Comte-Jacquet, Bar-le-Duc, 1887, un vol. in-8, 240 p.

En raison de l'absence presque complète de documents dignes de foi, la biographie n'occupera, dans les recherches que nous entreprenons, qu'une place très secondaire. La méthode stylistique, préconisée par Courajod, et qui demeure la méthode essentielle et caractéristique de l'Histoire de l'Art, est ici, pour les raisons exposées plus haut, la seule vraiment rationnelle. Elle nous permettra de dégager, par la comparaison et l'analyse, les caractères du style, nous ne disons pas créé, ni même inventé, mais pratiqué par le chef de l'atelier sammiellois : Ligier Richier. Nous essaierons de déterminer ses procédés, sa manière, et, en suivant pas à pas la route jalonnée par les œuvres que nous lui attribuerons, nous ferons toucher du doigt les phases de son évolution artistique. Nous tâcherons aussi de préciser le point dont il est parti, de découvrir les sources des influences successives qui vinrent, au cours de sa carrière, modifier ses moyens primitifs. Enfin — et c'est le vif de notre sujet — nous nous efforcerons de faire ressortir le génie propre du maître, de définir son accent personnel, sa note originale.

Les rares documents d'archives mis à jour par les érudits ont été soigneusement recueillis et contrôlés. Épars dans un grand nombre de publications et de brochures dont quelques-unes sont assez anciennes et aujourd'hui presque introuvables, ils nous aideront à nous faire une idée à peu près exacte du milieu où vivait l'artiste, à dégager sa figure des légendes dont elle est embrumée. Quelques rapprochements de dates nous seront grandement facilités par eux et nous serviront, soit à fortifier une attribution déjà proposée, soit à appuyer celles que nous proposerons nous-même. Certains faits historiques, certaines traditions locales pourront aussi, en nous expliquant la genèse d'une

œuvre, nous aider à la mieux comprendre. Nous les recherchons et les rapporterons aussi souvent qu'il y aura lieu.

Puisse l'étude ainsi comprise du vieil imagier lorrain offrir quelque intérêt, et contribuer à lui faire unanimement décerner la place à laquelle ce grand provincial a droit dans l'histoire de l'art français.

CHAPITRE II

LA LÉGENDE ET L'HISTOIRE

NOM ET PATRIE DE L'ARTISTE — LETTRE PATENTE DU DUC ANTOINE — DIFFICULTÉ DE FIXER D'UNE FAÇON CERTAINE LA DATE DE LA NAISSANCE — RICHIER ÉTAIT-IL CALVINISTE ? — LE VOYAGE DE MICHEL-ANGE A SAINT-MIHIEL ET SON INVRAISEMBLANCE — LES FRÈRES DE L'ARTISTE — ERREUR DE MM. SOUHAUT ET LALLEMEND — RÉFUTATION DE M. LÉON GERMAIN

Bien que notre intention ne soit pas — et pour cause — d'écrire une *Vie* de Ligier Richier, il nous faut néanmoins commencer notre travail par quelques mots de biographie. Nous réunirons donc dans ce chapitre tout ce que la tradition nous a transmis sur l'artiste, cherchant à démêler, au fond des légendes dont la route est malheureusement encombrée, la part de vérité qui s'y peut rencontrer.

Seuls, le nom et le pays natal du maître nous sont sûrement connus. La date de sa naissance est des plus indécises.

Le nom, tel que nous le connaissons aujourd'hui, se trouve gravé sur un débris de plinthe provenant d'un retable de l'ancienne collégiale de Saint-Maxe, à Bar-le-Duc. Il se rencontre également dans les comptes des contrôleurs généraux de Lorraine, dans les archives de l'abbaye de Saint-Mihiel et dans quelques registres de *cens* conservés aux archives de cette dernière ville. Différentes pièces, découvertes il y a une vingtaine d'années dans les minutes d'un notaire de Genève, le donnent également.

Léger, dont le dialecte lorrain a fait successivement *Liéger*, puis *Ligier*, est le prénom que notre artiste reçut au baptême; *Richier*, le nom que lui a transmis sa famille⁽¹⁾.

Jusqu'en ces derniers temps, le lieu de naissance de Ligier Richier fut assez fréquemment contesté. Se fiant à une vague assertion de Dom Calmet, quelques biographes l'ont fait naître à Dagonville, modeste village du canton de Commercy, situé à quelques lieues de Saint-Mihiel. Une pièce découverte par Henri Lepage aux archives de Meurthe-et-Moselle et publiée par lui en 1854⁽²⁾ décida ce point. C'est une lettre patente, une *exemption*, accordée le 18 août 1530 par le duc Antoine de Lorraine « à nostre bien amé Liéger Richier, ymaigier, *natif* et à présent demourant en ceste nostre ville de Saint-Mihiel »⁽³⁾. Il était impossible de désirer un texte plus clair et plus explicite. La ville de Saint-Mihiel peut donc à bon droit, comme elle l'avait du reste déjà fait, revendiquer l'honneur d'avoir donné le jour à l'illustre statuaire.

1. Sur le nom de famille de notre artiste, et sur son nom de baptême, M. Anglade, professeur de philologie romane à l'université de Nancy, a bien voulu me fournir la note suivante, pour laquelle je lui adresse mes très vifs remerciements : « Le nom de *Richier* est d'origine germanique ; *Rikhari* donne en picard *Riquier* (même forme en ancien provençal) ; en ancien français on a *Richier*, forme qui a survécu dans les dialectes de l'Est, tandis que dans le Centre elle s'est réduite à *Richer*. Même développement pour la forme *Ligier* qui renvoie à une forme germanique *Leod(i)ger*, *Leotger* ; l'ancien français a *Legier*, français moderne *Léger* ; la forme *Legier*, *Ligier* se maintient dans les dialectes de l'Est. Cf. pour *Richier*, E. MACKEL, *Die germanischen Elemente in der französischen und provenzalischen Sprache*, p. 16, 109, 140 ; pour *Ligier*, *ibid.*, p. 16, 88, 128, 150, 169. »

2. H. LEPAGE, « Quelques notes sur les peintres lorrains des xv^e, xvi^e et xvii^e siècles ». (*Mém. Soc. Arch. Lorr.*, 1853, t. IV, p. 24, note 1.)

3. Arch. Meurthe-et-Moselle, B 19. Vingtième registre de Jean de Chasteau-neuf, Lettres patentes des années 1530-1531-1532. F^o 4 recto, 5 verso. En marge : « Lettres de franchise pour Ligier Richier, ymaigier, demeurant à Saint-Mihiel. »

Ligier, la chose est désormais hors de doute, est donc né à Saint-Mihiel. Mais on ne sait en quelle année. Dom Calmet est muet sur ce point que rien, jusqu'à présent, n'a permis d'éclaircir⁽¹⁾. Nous ne croyons pas toutefois qu'on puisse beaucoup reculer la naissance de l'artiste au delà de l'an 1500, ni non plus l'avancer dans le seizième siècle.

En effet, la première œuvre que l'on puisse à peu près sûrement attribuer à Richier, le retable ou « Calvaire » de l'ancienne collégiale d'Hattonchâtel, porte la date de 1523. Il est difficile d'admettre que ce travail, qui a dû placer son auteur hors de pair, soit celui d'un jeune homme de dix-huit à vingt ans. Pour créer une œuvre de cette envergure il a fallu, en outre du talent naturel, un certain nombre d'années d'apprentissage⁽²⁾, suivies de quelques autres presque uniquement consacrées aux tâtonnements et aux essais. Ensuite, l'exécution matérielle d'un pareil ensemble ne dut guère demander moins d'une année. On demeure donc dans de raisonnables limites en fixant alors l'âge de l'artiste à vingt-trois ans environ ; ce qui place sa naissance aux alentours de la date que nous avons proposée plus haut.

Ce point examiné, il nous faut immédiatement élucider une question qui ne manque ni d'intérêt ni d'importance.

Dom Calmet fait naître Ligier Richier de parents calvinistes,

1. CHEVRIER, *Mémoire pour servir à l'histoire des hommes illustres de la Lorraine*. Bruxelles, 1754, t. I, p. 101-102, donne une date précise : 4 avril 1506 ; mais nous pensons qu'il ne faut tenir aucun compte de cette assertion, qui paraît des plus douteuses, dont la source n'est pas indiquée et qu'il est, de cet fait, impossible de contrôler.

2. L'apprentissage de la profession d'imagier avait, à l'époque, une durée de sept ans. Le fait est attesté par un contrat de l'année 1505, passé entre Christophe Liétard, receveur général du Barrois, et « Jehan Crocq, ymaigeur, demorant à Bar ». (Arch. de la Meuse. B 524, f^o 157.)

qu'il donne comme les premiers adeptes de la Réforme en Lorraine, doctrine que ce fils, et les deux frères qu'il lui associe, auraient fidèlement suivie.

Un simple rapprochement de date suffit pour anéantir cette assertion. Comment, en effet, présenter comme calviniste, dès le berceau, un enfant venu au monde vers l'an 1500, alors que Calvin est né seulement en 1509 et n'a publié qu'en 1535 le *Livre de l'Institution Chrétienne* qui renferme l'exposé de ses doctrines. Quant à Luther, il ne se révéla qu'en 1518.

Comment admettre, au surplus, que l'artiste dont le talent fut pour ainsi dire uniquement consacré à l'art religieux, et la vie presque tout entière employée à l'ornementation des églises, ait été un adepte de ces doctrines sévères, auxquelles eussent été suspectes les ferveurs mystiques de son ciseau? Car, si l'on ne peut pas dire que Luther et Calvin aient positivement condamné les arts, on sait qu'ils ne les encourageaient pas non plus⁽¹⁾. Et,

1. Luther fut beaucoup moins exclusif que Calvin dans la proscription des images. Dans le sermon qu'il prononça contre Carolstadt, en 1522, il déclare positivement que chacun est libre d'avoir ou de ne pas avoir d'images; quoiqu'il soit préférable, ajoute-t-il, de n'en point avoir à cause des abus. Ce qu'il fallait surtout interdire, d'après lui, c'était l'adoration des images. Quant à peindre, sculpter ou graver, il n'y voyait nul mal, pas plus qu'à posséder des peintures, des sculptures ou des gravures.

Quelques années plus tard, en 1529, le réformateur saxon faisait cette déclaration dont la netteté ne laisse rien à désirer: « Je ne suis point d'avis que l'Évangile doive anéantir tous les arts, comme le croient quelques hommes superstitieux. Je voudrais au contraire voir tous les arts, surtout la musique, au service de Celui qui les a créés et nous les a donnés. » Luther admettait qu'on peignît sur les murailles les scènes de la Création.... Il engageait les seigneurs et les riches à faire peindre toute la Bible sur les parois de leurs maisons, à mettre les histoires sacrées sous les yeux d'un chacun. « La loi de Moïse, disait-il, n'interdit que l'image de Dieu, mais un crucifix n'est pas interdit. »

Il put donc se former, en Allemagne et dans la Suisse allemande, un art protestant, qui fit preuve, pendant tout le seizième siècle, d'autant d'exubérance qu'il

dans un temps où leurs adeptes brisaient sans pitié les merveilleuses statues dont les imagiers du Moyen Age avaient peuplé nos sanctuaires (¹), on se représente mal Ligier Richier, huguenot, consacrant son temps et son génie à en tailler de nouvelles!

« Dom Calmet n'avait donc point vu le Sépulcre, écrivait

avait montré de stérilité en France et dans la Suisse romande..... Les protestants allemands, loin de chasser du temple les artistes, les encourageaient, sauf à leur demander de mettre leurs productions en harmonie avec les dogmes nouveaux.

Il en alla tout autrement sous l'influence de l'orgueilleux et cruel Calvin. Celui-ci, malgré quelques distinctions, a constamment confondu, et avec intention peut-être, l'adoration des images avec l'admiration toute platonique qu'inspire un chef-d'œuvre. La beauté, à ses yeux, n'est autre qu'un sujet d'idolâtrie. La rigueur de ses prescriptions — et nous allons en citer quelques-unes — n'est pas atténuée par le fait qu'il écrivit plus tard, en 1561, « que Dieu n'avait pas commandé d'abattre les idoles, sinon à chacun en sa maison ». (RODOCANACHI, *Renée de Ferrare*, p. 237.)

« Quand je considère, dit Calvin, à quels usages les temples sont dédiés et ordonnez, il semble que c'est chose malséante à leur sainteté que on y mette d'autres images que celles que Dieu a consacrées par sa parole, lesquelles ont sa vraie marque imprimée : j'entends le Baptême et la Sainte Cène du Seigneur, avecques les cérémonies auxquelles nos yeux doivent estre si attentifs et tous nos regards si bien affectionnez, qu'il ne soit plus question d'appeler les images forgées à la fantaisie des hommes. » (*Instit.* I, XI.) « Toutefois, je ne suis pas tant scrupuleux que de juger qu'on ne doive endurer ne souffrir nulles images : mais d'autant que l'art de peindre et tailler sont dons de Dieu, je requier que l'usage en soit gardé pur et légitime..... Il reste donc qu'on ne peigne et qu'on ne taille, sinon les choses que l'on voit à l'œil. » (*Ib.* I, XI, 12.) « Tout ce que les hommes apprennent de Dieu par les images est frivole et même abusif. » (*Ib.* L, XI, 5.)

Les artistes étaient bannis — je parle au figuré — de la république de Genève, comme les poètes de la république de Platon. Voy. Eug. MÜNTZ, « Le Protestantisme et l'Art » (*Revue des Revues*, 1^{er} mars 1900), p. 477 à 495, dont cette note est un résumé.

1. « Les huguenots ne manquèrent pas, dit Eug. Müntz, de jurer par la parole du maître. D'un bout à l'autre du seizième siècle, la Réformation française se signala par son vandalisme. C'est par centaines que se comptent, au nord comme au sud, à Rouen, à Caen, à Angoulême, à Poitiers, à Lyon et en maintes autres villes, les hécatombes de statues, de retables, de verrières, d'émaux, d'ornements sacrés. » (*Art. cit.*, p. 487.)

spirituellement Fournel⁽¹⁾, pour avoir pu insinuer que l'un des plus incontestables monuments de l'art catholique ait eu pour auteur un calviniste ! »

Si Ligier Richier, d'après la date probable de sa naissance, n'a pas pu naître calviniste, et si on doit admettre que, durant la plus grande partie de sa vie, il a fait profession de la foi romaine, il serait téméraire d'affirmer qu'il a, jusqu'à la fin de sa carrière, conservé les mêmes sentiments. Le maître, en effet, mourut à Genève, en 1567, après y avoir demeuré trois années au moins. Comment, à pareille époque, concilier sa résidence dans cette ville avec la pratique du catholicisme qui en était alors si sévèrement banni ? Cela paraît impossible.

La tradition recueillie à ce sujet par Dom Calmet demeure donc fondée. Si elle n'a pour elle aucune preuve nettement positive, elle garde à son appui tout un ensemble de circonstances fort bien établies, dont la valeur extrinsèque ne doit pas être rejetée. Il y eut, ainsi que nous l'exposerons plus loin, contact, puis sympathie non dissimulée entre Ligier et la Réforme et tout tend à prouver que cette sympathie finit par l'amener aux idées et à la pratique de la religion nouvelle.

Cette profession de foi, pour la liberté de laquelle il se résigna à quitter sa patrie, semble avoir desséché la source de son inspiration. A partir de 1560, date vraisemblable de la conversion de Richier, on ne rencontre plus aucune œuvre qui puisse lui être attribuée. Mais la vieillesse peut être aussi la cause de cette stérilité.

Si, comme nous le croyons, la Réforme peut revendiquer

1. Victor FOURNEL, *L'Artiste*, novembre 1866, p. 282, d'après Souhaut. Je regrette qu'il ne m'ait pas été possible de lire moi-même l'article de Fournel.

Ligier comme l'un des siens, ce n'est qu'au titre d'ouvrier de la dernière heure ; le catholicisme garde pour lui de l'avoir inspiré. Au point de vue de l'art, le maître de Saint-Mihiel doit être regardé comme catholique, et sous ce rapport, Calvin, pas plus que Michel-Ange dont nous allons rapporter l'invraisemblable légende, n'a rien à voir avec lui.

Après avoir montré que Richier n'avait pu être un calviniste, en quelque sorte avant la lettre, nous voudrions pouvoir donner quelques détails sur sa famille et son milieu social. La tâche est malheureusement fort ardue, car aucun témoignage sérieux ne peut nous guider dans cette voie.

Une étude aussi intéressante que documentée, publiée par M. Léon Germain⁽¹⁾, semble établir que le père de l'artiste portait le prénom de Jean⁽²⁾. On croit généralement qu'il exerçait la profession d'imagier.

Il aurait pris pour épouse une jeune fille issue d'une famille que l'on trouve fixée à Saint-Mihiel vers la fin du quinzième siècle et habitant une maison voisine de celle des Richier. Cette famille, après avoir porté anciennement le nom de Magulot, l'au-

1. LÉON GERMAIN, *La Famille des Richier d'après les travaux les plus récents*. Brochure in-8, 32 p., extraite des *Mémoires de la Soc. des Lett., Sc. et A. de Bar-le-Duc*, t. IV, 2^e série, 1885.

2. M. Germain appuie cette assertion sur une mention du *Catalogue des Archives de l'abbaye de Saint-Mihiel, en Lorraine*, publié par le docteur L. TROSS et imprimé à Hamm-sur-Lippe, en 1853. On y lit en effet, sous la cote 297^b, « Notices sur Ligier Richier et le saint sépulcre de la main de M. Marchand » :

« Nous y avons ajouté un rôle original de la taille de Saint-Mihiel, en 1503, dans lequel, au verso du quatrième feuillet, on trouve Jehan RICHIER, qui paraît être le père de notre artiste. »

Nous devons prévenir, ajoute en note M. L. Germain, que l'auteur du catalogue a, dans quelques passages, confondu la famille de Ligier Richier avec celle de Didier Richier, le héraut d'armes (p. 7).

rait ensuite délaissé pour adopter celui de son lieu d'origine : Dagonville. Là serait la source de l'erreur commise par l'abbé de Senones, confondant le nom de la famille maternelle de Ligier avec celui d'une localité dont elle avait fait le sien, et plaçant là le berceau du maître.

L'enfance et les premières années de l'artiste sont aussi obscures que sa naissance. Sur ce point encore, les documents font défaut. Mais si les faits précis nous manquent, la légende s'est chargée d'y suppléer. Dom Calmet en enregistre un grand nombre qu'il serait fastidieux de rapporter ; elles ne reposent sur aucun fondement sérieux.

Une d'elles pourtant s'est fortement accréditée.

Les admirateurs de Richier ont cru bien faire en lui donnant pour maître un artiste célèbre, dont le renom grandirait encore l'élève. Ils étaient de ceux qui sont convaincus que rien de ce qui est beau chez nous n'a pu y être fait en dehors de l'influence italienne.

Dom Calmet raconte, d'après le récit d'un bénédictin de l'abbaye de Saint-Mihiel, qui le tenait, dit-il, d'un vieil armurier de la ville nommé Haroux, qu'un jour Michel-Ange venant de Nancy et se rendant à Paris, serait passé par Saint-Mihiel. On lui aurait alors présenté Ligier, très jeune encore, mais admiré de tous ses compatriotes pour la précocité de son talent en dessin et en toutes sortes de menus travaux de sculpture dont on se disputait la possession. L'artiste, charmé par cet enfant, l'aurait alors demandé à ses parents et emmené à Rome avec lui. Là, voyant au bout de peu de temps que les aptitudes du jeune prodige l'inclinaient surtout vers la sculpture, il l'aurait confié à un maître en cet art, sous la direction duquel il n'eût pas tardé à faire des merveilles.

On trouve des légendes analogues au début de la carrière de

tous les grands artistes. C'est un des thèmes obligés de leur biographie, telle que la rapporte la tradition.

Il est à peine nécessaire de dire que Michel-Ange, que l'on peut suivre presque jour par jour durant tout le cours de sa longue carrière, n'est jamais venu en Lorraine, ni même en France. Et, si ce fabuleux voyage se fût effectué, il est permis de penser, vu la notoriété du personnage, qu'il en fût demeuré d'autres souvenirs que celui transmis, deux cents ans plus tard, par un vieil artisan d'une petite ville.

Ce récit, tout invraisemblable qu'il paraisse, a cependant été accepté d'enthousiasme et sans aucun contrôle par presque tous les biographes de Ligier. Pour la plupart d'entre eux, l'Italie et Michel-Ange avaient seuls été capables de former leur artiste. Il n'était cependant pas nécessaire de chercher aussi loin et de monter si haut, pour trouver les origines de l'atelier sammiellois.

Toujours d'après Dom Calmet, Ligier n'aurait pas été le seul membre de sa famille ayant exercé la profession d'imagier. Deux de ses frères, dont l'historien semble avoir ignoré les noms, auraient également manié le ciseau. Ils auraient vécu, travaillé de compagnie, et ces trois frères associés auraient produit la plupart des ouvrages portés à l'actif du plus célèbre d'entre eux.

La source de cette seconde légende doit, selon nous, être recherchée dans le fait qu'un assez grand nombre de descendants du fondateur de l'atelier exercèrent, et non sans talent, la profession illustrée par leur ancêtre. Dom Calmet, insuffisamment informé, a fait d'eux les frères de Ligier, alors qu'en réalité ces Richier *minores* furent : l'un, le fils du chef de la famille ; les autres, ses neveux, petits-enfants et petits-neveux.

M. Léon Germain, qui a établi avec une rare pénétration la

généalogie de toute cette tribu d'artistes, n'a rencontré aucune trace de ces deux prétendus frères. Mais comme l'abbé Souhaut, suivi en cela par Marcel Lallemend, a créé pour chacun de ces personnages problématiques une biographie et un œuvre absolument fantaisistes, il ne sera pas inutile d'entrer sur ce sujet dans quelques détails. Nous laisserons la parole à M. Léon Germain. Dans un article publié par le *Pays lorrain*⁽¹⁾, il établit, avec la haute autorité que lui donne sa longue expérience du sujet, la genèse de cette histoire.

« Je vais, dit-il⁽²⁾, essayer de faire brièvement comprendre l'origine de cette invention. Elle a pour point de départ le jugement que M. Souhaut porta sur le célèbre retable d'Hattonchâtel, œuvre datée de 1523, et généralement — mais faussement, à notre avis — attribuée à Ligier Richier⁽³⁾. Au milieu de la base existent des armoiries, accostées des initiales G ou C et R; plusieurs critiques anciens, ne comprenant pas que ces initiales se rapportent certainement au même personnage que les armoiries, c'est-à-dire au donateur, crurent y trouver une signature d'artiste :

1. N° 4, 25 février 1904. *La statue de saint Nicolas à l'église de Saint-Nicolas-du-Port*. Tirage à part, 8 p.

2. Page 5 du tirage à part.

3. M. L. Germain pense que le retable d'Hattonchâtel a été exécuté par l'atelier dont Ligier Richier faisait partie, mais que cet artiste n'en fut pas l'unique, ni même le principal auteur. « Toutes les œuvres authentiques de Ligier, dit-il, offrent des personnages de grandeur naturelle; nous avons peine à concevoir qu'il ait commencé par sculpter ces statuettes, d'ailleurs l'œuvre d'un maître — qui nous paraissent dénoter chez leur auteur un talent consommé et une longue pratique, plutôt qu'un génie ardent et novateur — et nous ne voyons pas la filiation directe qui les rattacherait aux admirables groupes du Sépulcre. » — L. GERMAIN, « Le Retable d'Hattonchâtel et Ligier Richier », dans *Mélanges historiques sur la Lorraine*, Nancy, 1888, p. 176 à 185, texte et note. Nous exposerons les raisons qui nous paraissent militer contre cette opinion lorsque nous ferons la description de ce remarquable monument.

l'R convenait bien au nom de Richier; mais comment expliquer le C ou le G? Le maître de l'école, dirent les uns, a pu avoir un autre prénom que celui de Ligier; d'autres avouèrent leur embarras. M. Souhaut, lui, déclara que ces initiales s'appliquaient à un frère de Ligier, à un frère aîné, car Ligier était probablement jeune en 1523; de plus, ce frère aurait sculpté toute la partie décorative du retable, laissant à son puîné, plus habile statuaire, le soin d'exécuter les scènes à personnages. M. Souhaut se fondait sur une vague tradition d'après laquelle Ligier aurait eu deux frères; mais toutes les « traditions » affectionnent singulièrement certains nombres, comme sept et trois, et l'on sait du reste ce que valent les traditions relatives aux Richier....

« Avec la première lettre, quel nom donner à l'auteur du retable? *Eurêka!* dut s'écrier le digne mais trop crédule M. Souhaut, lorsqu'il vit Dumont⁽¹⁾ parler, sous la date de 1543, d'un certain « maître Claude, imagier à Saint-Mihiel » et ajouter : « *Ce Claude était aussi un Richier, sans doute neveu de Ligier.* »

« Voilà, se dit M. Souhaut, ce qu'il me faut. Les initiales G R, qui s'appliquaient réellement au chanoine-doyen d'Hattonchâtel, Gaucher Richeret, il les traduisit par *Claude* ou *Glaude* Richier; du plus ou moins présumable neveu de Ligier, il fit le frère aîné de ce maître; puis, par des probabilités et des similitudes où son imagination, aidée de son incompetence artistique, put se donner libre carrière, il retraça le *cursus vitæ* de Claude et lui attribua bon nombre d'œuvres, non plus seulement des sculptures décoratives, comme à Hattonchâtel, mais des statues. »

1. *Histoire de Saint-Mihiel*, 4 vol. Nancy. 1860-1862. DUMONT ne donne aucune preuve à l'appui de son affirmation.

L'abbé Souhaut procéda de même pour l'autre frère prêté non moins gratuitement à Ligier, qu'il présume avoir été le cadet et qu'il appelle Jean. M. Germain n'a rencontré, dans aucun document, un Jean Richier qui pût être accepté pour le frère de Ligier. Mais cela n'a pas empêché l'abbé Souhaut, féru de son idée d'une trinité artistique, de nous montrer ce Jean Richier travaillant sous la direction de ses aînés, et exécutant un certain nombre d'œuvres.

Sur ce sujet, comme sur bien d'autres, rien des assertions de Dom Calmét et de ses trop fervents copistes n'est à retenir. Mais il est à présumer que Richier, ne pouvant pas exécuter seul les commandes qui lui étaient faites, a dû grouper autour de lui quelques apprentis et compagnons travaillant sous ses ordres et sous sa direction.

Ainsi fut formé cet atelier célèbre dans toute la Lorraine, dont l'imagination et la légende ont, à l'envi, multiplié les œuvres et grossi l'importance. Il a pu se faire, la chose est dans les usages du temps et les exemples en sont nombreux dans l'histoire des ateliers français, que quelques-uns des imagiers ainsi réunis et formés par le maître lui fussent attachés par quelque lien de parenté; mais rien n'autorise à dire qu'ils furent ses frères. Le seul collaborateur qu'un texte permette de sûrement lui adjoindre, n'est autre que son fils, Gérard, ainsi que nous le verrons par la suite.

CHAPITRE III

DOCUMENTS D'ARCHIVES

TEXTE DE L'EXEMPTION ACCORDÉE PAR LE DUC ANTOINE — PIÈCES CONSERVÉES
A GENÈVE — PORTRAITS DES MEMBRES DE LA FAMILLE DUCALE — TRAVAUX
A KŒUR — ACHAT D'UNE MAISON A SAINT-MIHIEL — CONTRAT AVEC LE
« PITANCIER » — GRATIFICATION ACCORDÉE PAR LE DUC — RICHIER SYNDIC
DE SAINT-MIHIEL — TRAVAUX A SAINT-MAXE DE BAR-LE-DUC, ETC.

A côté des récits légendaires, il existe sur Ligier Richier quelques documents dignes de foi. Sans nous renseigner d'une façon aussi complète qu'il serait permis de le souhaiter sur la vie et la carrière de l'artiste, ils permettent d'en concevoir, au moins en gros, une idée assez exacte. Il est indispensable, tout d'abord, de les rapporter et de les expliquer.

Le premier en date est de l'année 1530 et se trouve dans le registre des patentes accordées par le duc Antoine de Lorraine⁽¹⁾. Nous nous en sommes, du reste, déjà servi au précédent chapitre, mais il est bon de le citer en entier.

Antoine, etc...

A tous, etc... savoir faisons que pour le bon rapport que faict à nous a esté de la personne de nostre bien amé Lieger Richier, ymaigier, natif et à présent demourant en ceste nostre ville de Saint Myhel, lequel s'est puisnaguières marié soubz nous en cedit lieu et est expert en son art comme avons entendu, pour ces causes et aultres à ce nous mouvans et sur ce l'avis

1. Vingtième registre de Jean de Chasteauneuf, années 1530-1532, f^o 4 recto, 5 verso. (Arch. Meurthe-et-Moselle, B 19.)

de noz officiers de cedit lieu, avons iceluy Lieger affranchi et exempté et par la teneur de ces présentes affranchissons et exemptons jusques à nostre bon pleyisir, tant qu'il se tiendra à demeure en cedit lieu, de toutes tailles, aydes, prières, subsides, droictures, subvensions et imposition et aultres choses quelzconques à nous deues en ceste nostredite ville de Saint Myhel, saulz guetz et gardes de portes et de murailles.

Sy donnons en mandement aux baily, président et auditeurs de noz comptes, prevost... et tous aultres noz officiers dudict Saint Myhel... que de ceste nostre présente franchise et exemption facent, seuffrent et laissent ledit Lieger joyer et user plainement et paisiblement tan et si longuement qu'il nous plaira comme dit et sans luy faire ne souffrir faire, mettre ou donner aucun ennuy, destourbier ne empeschement au contraire, car tel est nostre pleyisir. En tesmoing de ce nous avons à cesdites présentes qui sont signées de nostre main, faict mettre et apprendre nostre seel, en nostre ville dudict Saint Myhel, l'an mil cinq cens trente, le dix huictième jour d'aoust..

Cette pièce, d'une valeur capitale, nous permet de préciser bien des points obscurs. Elle nous a déjà permis de fixer le lieu de naissance de l'artiste. Elle établit ensuite sa résidence et sa profession. Elle montre aussi que Ligier, dès la trentième année environ de son âge, était déjà un sculpteur fort renommé, un véritable artiste.

Quelques mots : *et à présent demourant*, etc. semblent nous indiquer que Saint-Mihiel n'avait pas toujours été, jusque-là, la résidence de Richier. Ils laissent même supposer qu'il n'y était que depuis assez peu de temps définitivement installé. Où avait-il séjourné auparavant ? c'est ce qu'il ne nous est pas possible de déterminer. Un certain nombre d'œuvres, pouvant être facilement datées, prouvent cependant sa présence dans la région. Son mariage aussi paraît avoir été contracté vers cette époque, peut-être même au cours de cette année 1530. L'abbé Souhaut a cru devoir conclure que l'expression : *soubz nous*, signifiait que

le mariage avait eu lieu en présence du duc. Nous ne le pensons pas. Ce terme indique simplement que les époux étaient tous deux les sujets du prince et que leur alliance avait eu lieu dans ses États, *sous son autorité*.

Le nom de la femme de Ligier Richier a été longtemps ignoré. Deux pièces, retrouvées à Genève il y a une trentaine d'années, par M. Gridel, archiviste de l'État genevois, nous l'ont appris. L'une est une quittance donnée par l'artiste en l'étude de M^e Ragueau, notaire, en faveur « d'honorable Gérard Richier, son fils », à la date du 2 août 1566. L'autre est l'acte de partage de la succession du maître, daté du 11 avril 1567. Ces documents désignent cette personne sous le nom de *Marguerite Royer* et tout porte à croire qu'elle était, comme son mari, originaire de Saint-Mihiel. De ce mariage naquirent deux enfants : Gérard et Bernardine. Nous verrons par la suite ce qu'ils devinrent.

Il est présumable que le duc Antoine, que nous venons de voir honorer Ligier Richier d'une marque si particulière de sa haute bienveillance, ne le qualifie pas sans cause d'« expert en son art » et qu'il lui avait déjà sans doute confié quelques travaux. S'il ne l'avait fait, il le fit peu après, ainsi que nous allons en avoir bientôt la preuve évidente. Nous savons du reste qu'au cours de cette même année 1530, le duc passa l'été à Saint-Mihiel avec ses conseillers Vidranges et Savonnières⁽¹⁾. Ne serait-ce pas alors qu'il fit connaissance avec Ligier, dont il sut bien vite discerner le mérite ?

Toujours est-il que, peu de temps après, l'artiste s'en vint

1. Le séjour se prolongea du 20 juillet au 30 septembre.

travailler à Nancy. Nous en trouvons la preuve dans les comptes du cellérier de la maison ducale pour l'année 1533 :

A Jehan de Mirecourt, maistre menuisier demeurant à Nancey pour une grande layette en manière de coffre de xv pieds de long et de iiij pieds de haut qu'il a faicte et fournie de son bois de sapin à mettre les pourtraictures faictes de terre tant de Monseigneur le Duc que madame et aultres, faictes par maistre Ligier ymaigier demeurant à Saint-Nicolas (?) comme il appert par le tesmoignaige de maistre Symon viij fr. (1)

Que sont devenues ces « pourtraictures », vraisemblablement des maquettes (de bustes?), qui, à en juger d'après les dimensions de la caisse d'emballage, devaient être nombreuses et d'assez fortes tailles? C'est ce qu'il est bien difficile de découvrir. Aménées à Saint-Mihiel dans l'atelier du maître où il dut, très probablement, les exécuter en pierre ou en marbre, elles furent sans doute anéanties une fois le travail définitif achevé. Celui-ci lui-même a disparu à son tour.

Sous cette même date, 1533, nous trouvons dans les comptes de la Prévôté de Kœur (2) une note ainsi conçue :

Payé à maistre Ligier, demeurant à Saint-Myhel, ymaigier, de l'ordonnance de nostre souveraine dame, comme il appert, xvij écus valant iiij fr. pièce. Rendue ladite ordonnance et quittance de maistre Ligier comme il appert ici.

Il n'appert plus rien, hélas ! les pièces comptables qui étaient jointes à l'appui de la mention du paiement n'existant plus.

1. Arch. de Meurthe-et-Moselle, B 7613. Comptes de Humbert Pierrot, pour l'année 1533-1534.

2. Arch. de la Meuse, B 2807.

En 1535, lisons-nous dans l'*Histoire de Saint-Mihiel* ⁽¹⁾, « Ligier achète de Jehan Balland, écuyer, homme d'armes dans la compagnie du duc de Guise, et de demoiselle Loïse, sa sœur, femme de Claude de Lahayville, aussi écuyer, lesquels en avaient hérité de Thiéry Balland, leur père, mari d'une demoiselle de Saint-Hillier, dont le père la possédait », une maison sise à Saint-Mihiel, rue des Drapiers. Cette acquisition suit de bien près le mariage de l'artiste, son retour de Nancy et la naissance de son fils.

Il est regrettable que Dumont, auquel ce curieux détail est emprunté, n'ait jamais indiqué ses sources. On voudrait savoir où il a trouvé les renseignements qu'on vient de lire : peut-être dans les minutes d'une étude de Saint-Mihiel ? peut-être dans quelque document de sa collection ? Mais Dumont, qui était un homme bizarre, en détruisit la plus grande partie quelque temps avant sa mort.

Ligier habita cette demeure jusqu'à son départ pour Genève, époque à laquelle elle passa à son fils. Dom Calmet la vit et en parle, ainsi que plusieurs historiens du dix-huitième siècle. Elle existe encore aujourd'hui, bien défigurée par les différents propriétaires qui s'y sont succédé. Le nom de la rue a changé aussi, elle s'appelle actuellement rue Haute-des-Fosses. Nous y ferons, plus tard, pénétrer le lecteur, pour lui montrer ce

1. T. IV, p. 184. Après Ligier Richier, la maison passa à son fils, Gérard. Ce fut là qu'en 1579, l'École de droit, momentanément détachée de l'Université de Pont-à-Mousson, établit ses cours durant quelques mois. La salle fut garnie de banquettes par des charpentiers et d'une chaire commandée à un menuisier de Mécrin. La maison était louée à raison de 70 fr. par an. Gérard Richier toucha seulement sept mois et demi de loyer, l'immeuble n'ayant été occupé que durant ce temps. (DUMONT, t. I, p. 247-251.)

qui y reste des œuvres dont le maître s'était plu à orner son foyer.

L'année suivante, 1536, à la date du 18 février, un document également signalé par Dumont⁽¹⁾, mais sans aucune indication d'origine, relate le contrat passé entre Richier et le « pitancier »,¹ moine, chargé par les religieux de l'abbaye de recevoir le cens, dont était grevée la maison qu'il venait d'acquérir.

Dans les comptes de Didier Bertrand, contrôleur général du duché de Lorraine, une nouvelle note se retrouve au registre de l'année 1540-1541 ; elle est ainsi conçue :

A Maistre Ligier, ymaigier, demeurant à Saint-Mihiel, la somme de soixante francs monnoye de Lorraine que Monseigneur le Duc luy a ordonnée en don en considération de quelque œuvre qu'il a faict présent à Monseigneur le Duc⁽²⁾.

En 1543, les suffrages des habitants de Saint-Mihiel confèrent à Ligier Richier les fonctions de syndic ou maire de la ville. Il les exerça au cours de cette année en compagnie de trois assesseurs également élus : Robert de Nay, Claude Hannion et N. Demangeot⁽³⁾. L'artiste, on le voit, jouissait de l'estime de ses compatriotes et comptait certainement parmi les gros bourgeois de la cité.

Dans le courant de février 1548, Gilles de Trèves, chanoine-doyen de la Collégiale de Saint-Maxe, de Bar-le-Duc, ayant fait dresser un premier projet relatif à la construction de la « Chapelle des Princes », propose à l'adoption de « MM. du Chap-

1. *Lib. cit.*, t. IV, p. 404.

2. Arch. de Meurthe-et-Moselle, B 1068.

3. DUMONT, *lib. cit.*, t. III, p. 348.

pitre » quelques modifications qu'il désire y faire introduire. Cette proposition est faite « par le conseil et advis de M^{es} Ligier et Pierre Godart maistre masson », en présence « des dessusdicts M^{es} Ligier et Godart, et aussi du M^e masson de Bar, Jullien le peintre, Michel son gendre et plusieurs autres » (¹). Nous verrons par la suite quelle part devait prendre Richier dans l'ornementation de cette chapelle.

En 1550, le nom de Ligier Richier figure dans une liste de bourgeois de Saint-Mihiel qui, moyennant une redevance annuelle de dix-huit gros sous, s'exemptent de la garde des portes (²). C'était à peu près la seule charge municipale qu'avait laissée au maître la lettre patente du duc Antoine.

Neuf ans après, 1559, les gouverneurs de Saint-Mihiel confient à Ligier et à son fils, Gérard, la direction des travaux de décoration à exécuter dans la ville à l'occasion de la visite du duc Charles III de Lorraine et de sa jeune femme Claude de France. Le jour de l'entrée, « M^e Ligier *maranda* avec les gouverneurs » (³).

Les comptes de Jacques de Silly, seigneur de Commercy, mentionnent, sous la date de 1564, le paiement « à Ligier Richier sculpteur à Saint-Mihiel », d'une somme de deux mille quatre cents francs (⁴). Ils ne nous apprennent pas, malheureusement, de quelle œuvre cette somme, considérable pour le temps, était la rétribution.

1. Arch. de la Meuse. Registre des chapitres généraux de la Collégiale de Saint-Maxe. Série G, carton 1, f^o 198 v^o. Cette délibération n'est pas datée ; mais elle est inscrite à la suite de plusieurs autres que précède l'intitulé de février 1548.

2. DUMONT, *lib. cit.*, t. IV, p. 405.

3. Goûta, partagea avec les gouverneurs un léger repas pris dans le milieu de l'après-midi. DUMONT, *lib. cit.*, t. I, p. 219.

4. DUMONT, *Histoire de la ville et des seigneurs de Commercy*, Bar-le-Duc, 1843,

Enfin, le recensement des maisons de Saint-Mihiel, pour l'année 1573, porte que « la maison de feu Ligier Richier est tenue à présent par Gérard Richier son fils »⁽¹⁾. Cette courte phrase fut, pendant bien longtemps, le seul document pouvant permettre de fixer, d'une façon tout au moins très approximative, la date de la mort de l'artiste.

En dehors de ces quelques notes, éparses dans les archives de la Meuse, de Meurthe-et-Moselle et de Saint-Mihiel, rien n'est venu jeter un peu de lumière dans l'ombre qui enveloppe la vie de Ligier Richier. C'est trop peu et trop vague pour permettre d'ébaucher même l'esquisse d'une biographie.

3 vol. in-8, t. I, p. 361. La façon dont l'auteur cite ce dernier document permet de le reporter à l'année 1564. Il n'en indique malheureusement pas la date précise et ne fait pas davantage mention de la source de son renseignement. Les registres des comptes du receveur de Commercy, pour les années 1560 à 1564 inclus, font défaut aux archives de Meurthe-et-Moselle.

1. DUMONT, *Histoire de Saint-Mihiel*, t. IV, p. 404.

CHAPITRE IV

L'ART EN LORRAINE AVANT LIGIER RICHIER

RARETÉ DES ŒUVRES DE SCULPTURE — POINT DE DÉPART DU MOUVEMENT ARTISTIQUE — LES « YMAIGIERS » ET LEUR GENRE DE TRAVAIL — JEAN CROQC — GÉRARD JACQUEMIN — MANSUY GAUVAIN — TOMBEAU DE CHARLES LE TÊMÉRAIRE — LA VIERGE DE « BON-SECOURS » — TOMBEAU DE RENÉ II — ORNEMENTATION ITALIENNE ET STATUAIRE GOTHIQUE — TOMBEAU DE HUGUES DES HAZARDS — CARACTÈRES DE LA STATUAIRE LORRAINE — LE STYLE DE LIGIER RICHIER

Le voyage de Ligier Richier en Italie est une de ces fables sans fondements qu'il faut résolument rejeter. L'invéraisemblance en ressort non seulement de l'examen des sources de l'historien qui l'a raconté, mais encore et surtout de l'étude des œuvres de l'artiste. Il y avait d'ailleurs, au début du seizième siècle, en Lorraine comme dans la plupart de nos provinces, un certain nombre d'ateliers locaux, qui continuaient les traditions françaises du siècle précédent. Ligier Richier s'est formé dans un de ces groupements provinciaux et le point de départ de son éducation artistique est clairement indiqué par ses ouvrages.

L'artiste, quels que soient sa valeur et ses moyens personnels, n'est jamais un isolé. Il n'est pas non plus, comme on semble l'avoir trop facilement cru pour Richier, le produit d'une sorte de génération spontanée. Le maître de Saint-Mihiel apparaît plutôt comme le produit d'une longue suite d'efforts collectifs dont la série se clôt avec lui. Son talent, en un certain sens, est une

résultante : seulement, nous ne possédons plus que quelques rares spécimens du travail des imagiers lorrains qui ont précédé Ligier. L'art de notre sculpteur est grand parce qu'il est traditionnel, parce qu'il n'a pas, comme tant d'autres, brusquement rompu avec un glorieux passé.

Les ravages irréparables que des vandales ont faits, pendant la guerre de Trente ans, à Saint-Nicolas-de-Port ; pendant la Terreur à Saint-Étienne de Toul et ailleurs ; sans parler du duc Léopold et de Stanislas, auteurs responsables de la destruction de la plus grande partie du vieux Palais Ducal et de la Collégiale Saint-Georges, ont anéanti presque entièrement les œuvres de la sculpture lorraine antérieures à la fin du quinzième siècle. Il est donc bien difficile de savoir exactement ce qu'était alors cet art dans notre région. On ne peut, sur ce sujet, qu'échafauder des hypothèses, et nous croyons qu'il vaut mieux ne pas tenter de l'aborder.

Ce n'est guère qu'à dater de l'avènement du duc René II, en 1473, qu'il est possible de suivre, en Lorraine, un réel mouvement artistique. Avec le jeune duc, les édifices dont le malheur des temps avait jusque-là ralenti ou suspendu les travaux sont repris et vivement poussés. Des constructions nouvelles, plus importantes encore, sont entreprises sur différents points du territoire et le vieux sol lorrain, désormais complètement unifié, se couvre de la blanche robe des manoirs et des églises.

Sculpteurs, peintres, verriers, artisans de tout genre, accourent alors d'un peu partout et trouvent facilement à employer leurs talents. Ils sont surtout occupés à l'embellissement des résidences ducales de Bar ou de Nancy, à la construction du merveilleux monument commencé en 1480, par Simon Moycet, pour abriter les reliques du saint évêque de Myre, à celle de

l'église de Vézelize et à maints autres travaux. L'historien Digot⁽¹⁾ a tracé un fidèle tableau de cette brillante époque et nous y renvoyons le lecteur.

Les comptes des contrôleurs généraux de Lorraine et les registres des receveurs des différentes villes du duché nous apprennent beaucoup de noms d'artistes de cette période et les sujets d'un certain nombre de leurs ouvrages. Mais des mentions d'archives ne sauraient suffire pour permettre d'étudier et d'apprécier une période artistique. Le laconisme de ces documents est tel, qu'il permet difficilement d'établir une distinction entre l'ouvrier le plus habile et le dernier des compagnons. Tous y demeurent confondus sous la dénomination d'*ymaigier* et il est impossible, vu le vague de cette qualification, de nous faire une idée, même approximative, du talent de l'individu auquel elle est attribuée. Leur champ d'action, du reste, paraît avoir été des plus larges, car on les voit se charger des besognes les plus humbles tout aussi facilement que des travaux les plus relevés. Sans être doués, tous, d'un mérite supérieur, quelques-uns cependant, il nous est permis de le supposer en voyant les faveurs dont ils furent gratifiés, durent avoir une réelle habileté. On peut même les considérer comme de véritables artistes, car la renommée dont ils ont joui, au moins dans les limites de leur province, semble avoir eu pour point de départ de remarquables travaux.

Aucun d'eux néanmoins ne paraît avoir été une puissante personnalité artistique et ne saurait être égalé à un Claus Sluter ou un Michel Colombe.

1. A. DIGOT, *Histoire de Lorraine*, 6 vol., Nancy, 1880, 2^e éd., t. IV, p. 124 à 134.

Ceci nous explique pourquoi nous ne trouvons pas en Lorraine, avant Ligier Richier, un art ayant un caractère nettement tranché et pouvant, même de loin, être comparé à celui qui était né, en quelque sorte, autour des maîtres de Dijon et de Tours. A la faveur des relations politiques ou commerciales, des influences diverses se firent sentir en Lorraine. Mais aucune d'elles ne put y conquérir une place prépondérante et marquer à son empreinte la production artistique de pays.

Nous pouvons cependant établir que, dans l'espace de temps compris entre les dix dernières années du quinzième siècle et le premier tiers, environ, du suivant, la sculpture eut, dans la région qui nous occupe, trois représentants pour ainsi dire officiels. Nous allons les voir, en effet, presque exclusivement employés à des travaux exécutés pour le compte de la famille ducale. Ils durent, suivant la coutume, grouper autour d'eux un certain nombre d'ouvriers secondaires travaillant sous leurs ordres et selon leurs principes. Si nous pouvions authentifier sûrement quelques œuvres, nous arriverions à nous faire une idée assez exacte du travail des ateliers lorrains au cours de cette période.

Ces trois sculpteurs furent, par ordre de date, Jean Crocq, Gérard Jacquemin et Mansuy Gauvain.

Jean Crocq⁽¹⁾ était établi à Bar-le-Duc, et son origine, à en juger d'après son nom, paraît avoir été flamande⁽²⁾. Il nous est

1. Ce nom se retrouve indifféremment dans les archives sous les formes Crocq, Crocques, Crock, Kroc.

2. On le croit généralement originaire d'Anvers où des noms analogues au sien se rencontrent dans les archives et dans des listes de confrères de la Gilde de Saint-Luc. Voir à ce sujet L. MAXE-WERLY, « Jean Crocq de Bar-le-Duc, sculpteur imagier et sa famille ». Brochure in-8, 70 p., extraite des *Mémoires de la Soc. des Lettres, Sciences et Arts de Bar-le-Duc*, 3^e série, t. VI, 1897.

révélé, pour la première fois, par les comptes de l'année 1486-1487. Il venait d'exécuter divers travaux à la sépulture du comte Henri, dans la Collégiale Saint-Maxe, et quelques restaurations aux sculptures d'une cheminée placée dans une des salles du château⁽¹⁾. Nous le voyons ensuite, à différentes reprises, sculpter des meubles⁽²⁾, puis des statues⁽³⁾ et arriver enfin à Nancy vers l'année 1505. Il est alors chargé, sur l'ordre de René II, d'exécuter dans la Collégiale Saint-Georges le monument funéraire du duc de Bourgogne, Charles le Téméraire⁽⁴⁾. Exempté par le prince de toute charge fiscale presque dès ses premiers travaux, en 1488, à condition de fixer désormais à Bar « sa demeure et résidence continuelle »⁽⁵⁾, il fut, en 1499, gratifié d'une pension annuelle de six livres⁽⁶⁾. En 1505, un apprenti lui était confié, pour une durée de sept années, « afin de lui apprendre et enseigner le mestier d'ymageur ». A cette occasion, le receveur général du duché de Bar, Christophe Liétard, recevait du duc l'ordre de verser annuellement au maître une somme de dix livres, à titre d'indemnité, pour le « norissement » de son élève ; plus une gratification, annuelle également, de pareille somme, « pour le drap d'une robbe »⁽⁷⁾.

Il est difficile de fixer la date de la mort de Jean Crocq, dont

1. Arch. de la Meuse, B 514, registre de compte d'Anthoine Warin, receveur général du duché de Bar, année 1487-1488.

2. Arch. Meurthe-et-Moselle, B 994.

3. Arch. Meurthe-et-Moselle, B 1006.

4. Arch. Meurthe-et-Moselle, B 1007.

5. Arch. Meurthe-et-Moselle, B 3, troisième registre de Jean de Chasteauneuf, lettres patentes pour les années 1486-1489.

6. Arch. de la Meuse, B 524, f^o 135.

7. Arch. de la Meuse, B 524, f^o 157.

le nom est mentionné, pour la dernière fois, dans les comptes de l'année 1510-1511.

Nous sommes moins renseignés encore au sujet de Gérard Jacquemin, de son vrai nom Jacquemin Hogier, dit de Commerce, que nous trouvons qualifié, dans un acte du 1^{er} janvier 1486⁽¹⁾, du titre d' « ymagier » et « M^e des œuvres du grant portail de l'église cathédrale de Toul ». Il avait sculpté, pour ce portail, « l'ymage du Roy de Sicile (René II) avec ses armoyries en ouvrage eslevé », et reçu pour ce travail une somme de « deux cens escus ». D'autres travaux dus à son ciseau, des retables d'autel à ce qu'il semble, décoraient l'oratoire du duc⁽²⁾ ainsi qu'une des chapelles de la Collégiale Saint-Georges⁽³⁾. Gérard dut mourir peu après l'exécution de la statue destinée au porche de la cathédrale⁽⁴⁾, car, dans les comptes de l'année 1491-1492, il est fait mention d'une somme de « dixsept frans quatre gros » payée « aux vallets de feu M^e Jacquemin demeurant à Toul »⁽⁵⁾.

Le dernier des artistes favoris de René II fut Mansuy Gauvain, et il ne nous est guère connu, lui aussi, que par les diverses mentions relevées à son sujet dans les comptes. Fixé à Nancy, il travailla presque constamment pour la maison ducale, s'occupant

1. H. LEPAGE, « Le Palais Ducal de Nancy ». (*Mém. de la Soc. d'Archéol. lorr.*, t. III, n° 1. Nancy, 1851, p. 20, note.) Arch. Meurthe-et-Moselle, B 988.

2. Arch. Meurthe-et-Moselle, B 979.

3. Arch. Meurthe-et-Moselle, B 979.

4. Voir sur Gérard Jacquemin, DOM CALMET, *Bibliothèque Lorraine, lib. cit.*, col. 536-537; abbé E. MARTIN, *Histoire des diocèses de Toul, Nancy et Saint-Dié*, 3 vol. Nancy, 1900, t. I, p. 548, note. Voir surtout un très remarquable article de Gaston SAVE, « Gérard Jacquemin et le portail de Toul ». (*Bull. Soc. artist. de l'Est*, novembre 1899, p. 139 à 148.)

5. Arch. Meurthe-et-Moselle, B 990.

à embellir les édifices commencés sous le règne de son protecteur.

Lorsque nous le rencontrons dans les registres du receveur général du duché de Lorraine, au cours de l'année 1505-1506, il est qualifié de « menuisier », ce qui semble indiquer qu'il s'était surtout adonné jusque-là à la sculpture sur bois. Il touche alors une somme de « viij fr v gros » pour « avoir taillié ung ymaige de Nostre-Dame, affublée d'un manteau ouvert » (¹). Cette statue, destinée à la chapelle primitive de Notre-Dame de Bon-Secours, appelée alors « Chapelle des Bourguignons », est parvenue jusqu'à nous. Elle se voit, aujourd'hui encore, dans le somptueux édifice qui a remplacé, au dix-huitième siècle, le modeste oratoire élevé par le duc René II en souvenir de sa victoire du 5 janvier 1477.

A la suite de ce travail, Gauvain fut chargé d'exécuter la statue équestre du duc Antoine, fils et successeur de René II, placée, vers 1511, dans la niche située au-dessus de la grande porte d'entrée du Palais Ducal de Nancy (²). Henri Lepage (³) le regarde en outre comme l'auteur probable, soit en totalité, soit en partie, de la riche décoration du portique au milieu duquel son œuvre se trouvait encadrée. Nous ne le pensons pas. Ces sculptures, aussi bien du reste que la conception décorative de

1. Arch. Meurthe-et-Moselle, B 1005.

2. Cette statue décora la Porterie jusqu'en 1792. Elle fut brisée le 12 novembre de cette année par un bataillon de Marseillais qui venait d'entrer à Nancy. La statue actuelle, œuvre du sculpteur Giorné-Viard, a été mise en place en 1851.

3. H. LEPAGE, « Mansuy Gauvain », biographie artistique, dans *Mém. de la Soc. d'Archéol. lorr.*, t. II, n° 1, Nancy, 1851, p. 55. Voir également « Le Palais Ducal de Nancy », *art. cit.*, p. 28 à 36 ; Gaston SAVE, « Le tombeau de saint Mansuy, à Toul ». (*Bull. des Soc. artist. de l'Est*, mars 1897, p. 49-50.)

cette partie du Palais appelée la « Porterie », dénotent un genre tout nouveau dont nous ne connaissons aucun exemple antérieur. Gauvain, représentant de la tradition gothique, dut demeurer étranger à cette fière décoration italianisante.

On a cherché également à lui attribuer le monument funéraire élevé, dans la chapelle des Cordeliers de Nancy, sur la sépulture de René II. Aucun document ne vient malheureusement appuyer cette assertion, qui ne repose que sur la similitude de style de quelques statues secondaires, les groupes principaux ayant disparu. La chose cependant paraît assez vraisemblable.

En 1512, quelques dommages étant survenus au tombeau du Téméraire, achevé par Jean Crocq quelques années auparavant, le soin de les réparer échut à Mansuy Gauvain. Il y refit plusieurs pièces accessoires et remit deux jambes neuves à l'effigie du duc⁽¹⁾.

En 1527, voulant sans doute fixer définitivement l'artiste à Nancy, le duc Antoine lui assigne une pension sur la recette générale de Lorraine, afin, dit la lettre patente, de l'aider à subvenir aux besoins de sa famille⁽²⁾.

A dater de ce moment, il ne se fait plus aucune construction au Palais Ducal de Nancy, sans que Mansuy Gauvain ne soit appelé à y travailler. Au cours de cette même année 1527, il sculpte les bases et les chapiteaux d'une fontaine que le duc fait ériger dans les jardins de la Cour. Cette fontaine était de jaspe, nous apprennent les comptes, et, détail particulier qu'il est bon de relever en passant, les colonnes pour lesquelles notre imagier

1. Arch. Meurthe-et-Moselle, B 1017.

2. Arch. Meurthe-et-Moselle, B 1047.

taillait « les sourbasses et chapiteltz » avaient été amenées de Lombardie⁽¹⁾. En 1529, il exécute différents travaux dans les appartements de la duchesse de Lorraine et fait une cheminée en marbre pour le cabinet de cette princesse⁽²⁾.

En 1534, il prépare plusieurs « pierres de jaspe », destinées à supporter un grand « chandellier » de cuivre dans la Collégiale Saint-Georges⁽³⁾.

En 1542, il restaure différentes statues, représentant des sujets sacrés ou profanes, placées sur les cheminées des chambres du palais et se charge d'autres travaux de minime importance⁽⁴⁾. La même année, en compagnie de Jehan Mansuy, son fils, tailleur d'images comme lui, il travaille pour l'église des Clarisses de Pont-à-Mousson, dans le monastère desquelles s'était retirée Philippe de Gueldres, veuve de René II⁽⁵⁾.

1. Arch. Meurthe-et-Moselle, B 1039. « Dépense pour la construction d'une fontaine dans le jardin du palais ducal ». Dans les comptes de l'année 1532-1533, autre « dépense pour la neuve fontaine faite au jardin du palais ducal » ; différentes sommes sont payées à Mansuy Gauvain et à Jean, son fils, pour « ouvrages à ceste fontaine ». Arch. Meurthe-et-Moselle, B 1053.

2. Arch. Meurthe-et-Moselle, B 1042. Le marché pour l'exécution de cette cheminée est passé entre le sculpteur et le peintre Hugues de la Faye.

3. Arch. de Meurthe-et-Moselle, B 7615. Le chandelier fut fondu par « Jean, fondeur à Nancey » et placé « au bout de la sépulture des ducs Jean et Nicolas ». Le peintre Hugues de la Faye exécuta ensuite différentes peintures « aux ventillons d'alentour le pied dudict chandellier ».

4. Arch. Meurthe-et-Moselle, B 7630. Les « petites ymaiges racoustrées » par Mansuy Gauvain, étaient : « ung saint Sébastien auquel il a reffaict une jambe toute neufve. *Item*, trois déesses qu'il a recolé et repoly. *Item*, ung Dieu de Pitié, auquel il a refaict une jambe neufve et faict des couvertes (couvertcles) en deux copples (coupes) et repoly deux salières d'albâtre. »

5. Arch. Meurthe-et-Moselle, B 1071. Mansuy Gauvain avait exécuté et mis en place « en l'église des sœurs Sainte Claire du Pont-à-Mousson... par marché à luy faict par le beau père confesseur... deux colonnes de nouvelles pierres ». Son fils « Jehan Mansuy », avait exécuté de son côté « de l'ordonnance de nostre souuerain seigneur... ung tableau de crucifiement... que notredict seigneur a donné à

La carrière de notre artiste s'arrête là, et à partir de cette date il n'est plus fait aucune mention de lui dans les comptes.

Telles sont, brièvement résumées, les indications concernant les trois principaux artistes lorrains durant une période d'environ cinquante ans.

A côté d'eux évidemment, surtout si l'on considère la prodigieuse floraison artistique de cette époque, il y en eut d'autres, dont nous aurions pu tout au moins relever les noms. Leur mérite nous ayant paru secondaire, nous n'avons pas cru devoir le faire ici. Ce que nous venons de dire suffit, il nous semble, pour donner une idée de la condition et des divers genres de travaux auxquels étaient employés les prédécesseurs immédiats et même un contemporain de Ligier Richier. Essayons maintenant d'avoir un aperçu de leurs œuvres.

Autant qu'il est permis d'en juger d'après le dessin des albums de Gaignières⁽¹⁾, le tombeau du Téméraire, qui paraît avoir été l'œuvre capitale du premier de nos artistes, Jean Crocq, est entièrement conçu selon la plus pure tradition gothique. Nous y trouvons en effet tous les éléments tant de fois mis en œuvre par la longue série des *tombiers* du Moyen Age. Le sarcophage — dont la seule face visible est ornée d'arcatures en ogives tréflées ayant

la Royne » (Philippe de Gueldres). Il avait fait également : « Une grande crosse et deux écussons avec ung ange, le tout de noir, a mettre sur le grant autel des sœurs du couvent du Pont à Mousson que la Royne a faict faire, lequel Monseigneur a ordonné le payer. »

1. Ce dessin, jadis volé à la Bibliothèque Nationale, a été retrouvé à Oxford, à la Bibliothèque Bodléienne. Il a été exécuté à la fin du dix-septième siècle, par un artiste du nom de Paillot, pour le président de Blaizy. Voir à ce sujet : MAXE-WERLY, *lib. cit.*, p. 39 à 43 ; Gaston SAVE, « Le Tombeau du Téméraire à Nancy » (*Bull. Soc. artist. de l'Est*, mars 1898, p. 41 à 48) ; PFISTER, *Histoire de Nancy*, Nancy, 1902, t. I, p. 238 à 242.

peut-être abrité des *pleurants* — est encastré dans un enfeu décoré d'une riche ornementation du style flamboyant le plus pur. Sur la dalle de recouvrement, le défunt en armure est étendu les mains jointes; la tête, appuyée sur un coussin, est abritée sous un dais finement ciselé; une bête héraldique, sans doute un lion, est couchée aux pieds du *gisant*. Un arc en accolade, couronné d'un élégant fleuron, ferme le sommet de l'ouverture extérieure de l'enfeu. Des contreforts à pinacles, engagés dans la muraille, en soutiennent les retombées, et le nu du mur, au-dessus de l'arcade, est décoré d'un fenestrage formé de neuf baies, dans le remplage desquelles alternent les armes de Bourgogne et de Flandre. Au-dessous sont rangés six écussons armoriés. Quatre statues, portées sur des culs-de-lampe, soutiennent également des armoiries. Le style fleuri de la fin du quinzième siècle s'épanouit là dans toute sa splendeur, et aucun des éléments de cette riche décoration ne peut nous faire pressentir encore la brusque volte-face que nous allons pouvoir constater bientôt.

« L'ymaige de Nostre-Dame affublée d'un manteau ouvert » se voit, comme nous l'avons dit, dans l'église Notre-Dame de Bon-Secours, à Nancy. Elle est placée, malheureusement un peu trop haut, dans une niche située tout au fond de l'abside, en arrière du maître-autel.

La Vierge, debout, les pieds reposant sur un socle taillé en rocaille, les bras tombants et légèrement écartés, étend son manteau sur un groupe de vingt personnages, dix à droite et dix à gauche, agenouillés autour d'elle dans l'attitude de la supplication et de la prière. On distingue, dans le groupe de droite⁽¹⁾, un

1. Relativement à la Vierge, à gauche, par conséquent, du spectateur faisant face à l'autel.

pape, deux cardinaux, un évêque, des prêtres, des moines, des religieuses; dans celui de gauche, un empereur, un roi, une reine, des princes et des gens du peuple. C'est l'emblème de l'humanité, figurée là par les représentants de toutes les classes sociales, accourant aux pieds de Marie et cherchant sous sa protection tutélaire un abri contre les coups de la justice divine, irritée contre le monde à cause de la multitude de ses crimes. L'exécution, bien qu'un peu lourde et épaisse, ne manque pas de saveur. Le grand manteau, enveloppant la Vierge de la tête aux pieds, descend gracieusement jusqu'à terre, abritant sous ses amples plis les petites figures agenouillées. Le visage, rond et plein, est encadré d'une guimpe tombant sur la poitrine, et la physionomie, empreinte d'une sentimentalité naïvement indiquée, exprime une douceur souriante. Un corsage collant enveloppe le buste, au-dessous duquel vient se nouer, non sans élégance, une ceinture légère. Les plis de la robe, assez multipliés, mais nettement accusés, rappellent de très près les draperies des statues gothiques dont le groupe qui nous occupe garde encore tous les caractères⁽¹⁾.

L'examen de ces deux œuvres, les seules sur lesquelles nous puissions mettre un nom et dont il nous soit possible d'analyser les éléments, nous amène logiquement à conclure que le style gothique, évidemment transformé et détendu par des apports d'origines diverses, mais pur encore de tout mélange italien,

1. Le groupe de Notre-Dame de Bon-Secours a été souvent reproduit. La dernière et la meilleure de ces reproductions illustre l'article récemment publié par M. Paul Perdrizet dans la *Lorraine Artiste*, 1905, p. 113 (figure réédité dans le *Pays Lorrain*, n° du 20 février 1906). Une reproduction à plus petite échelle dans FRISTER, *lib. cit.*, p. 570.

était fortement implanté en Lorraine au début du seizième siècle. Il n'en était déjà plus de même dans les provinces proprement françaises, dans la France royale, à Paris et sur les bords de la Loire, où l'art national cédait la place à l'art ultramontain, dont la cour de France, depuis la chevauchée de Charles VIII en Italie, s'était engouée. La Lorraine, beaucoup moins en rapport avec cette contrée que la France de Charles VIII et de Louis XII, ne s'était pas mise aussi vite à italianiser. Mais la chose devait fatalement se produire un jour.

Ce fut dans la décoration ornementale, non pas dans la statuaire, que le goût nouveau se fit sentir d'abord. Mais comme nos vieux imagiers, très attachés à leurs traditions — on pourrait presque dire à leurs routines — étaient avant tout des statuaires, abandonnant volontiers la partie décorative de leurs travaux à des ornementalistes — ce que furent précisément les premiers ouvriers italiens venus chez nous — il devait s'écouler un certain temps encore avant que le robuste style français qui caractérise leurs productions fût modifié et gâté par le mal italien.

Le premier exemple de ce mélange de deux styles nous est donné par le mausolée de René II, élevé de 1508 à 1510, dans la chapelle des Cordeliers de Nancy⁽¹⁾. Les auteurs, car le travail est visiblement dû à plusieurs mains, sont anonymes. Mansuy Gauvain y eut-il sa part? Quelles sont, dans ce vaste ensemble, les parties pouvant lui être attribuées? Il est impossible de le déterminer.

A première vue, la composition diffère essentiellement de

1. Voir, au sujet de ce tombeau : abbé GUILLAUME, « Les Cordeliers et la Chapelle Ducale de Nancy » (*Mém. Soc. Arch. lorr.*, t. II, 1851, p. 97 à 104); Chr. PFISTER, *lib. cit.*, p. 625 à 627.

celle des tombeaux de type français, dont celui du duc de Bourgogne nous a offert un très brillant modèle. Elle consiste en une sorte de grand retable, adossé à la muraille, et formé par la superposition de deux registres nettement séparés.

Au-dessus d'un soubassement haut d'environ 0^m,70, en avant duquel était placé un monument de bronze aujourd'hui disparu, s'élèvent deux pilastres assez saillants qui encadrent une sorte d'arcade à linteau horizontal et que couronnent des chapiteaux à l'antique. La voussure de l'arcade est remplie par deux corps de moulure en retraite, et le fond garni de draperies peintes sur lesquelles sont fixées des plaques de marbre portant de longues inscriptions. Au-dessous, le duc, à genoux devant la Vierge qui lui présente l'Enfant Jésus. René est en costume d'apparat ; sur son prie-dieu sont symétriquement disposés les insignes de la dignité souveraine : la couronne, l'épée avec son baudrier et le sceptre. En plus, deux livres, l'un ouvert, l'autre fermé : sans doute le livre d'heures et le missel du défunt⁽¹⁾. Sur la clef du linteau sont figurées les armes de Lorraine, surmontées d'un cimier de bronze supportant un aigle aux ailes éployées. En arrière, sculptées sur les moulures dont nous avons parlé, des arabesques alternent avec des écussons portant : les fleurs de lis de France, les alérions de Lorraine, les barbeaux de Bar.

Une frise assez étroite, garnie de redents trilobés, réunit les deux pilastres ; un cordon saillant couronne cette partie du monument.

Le registre supérieur, encadré également par des pilastres, est

1. Le groupe actuel, très médiocre d'exécution, a été exécuté, en 1818, par le sculpteur François Labroise, d'après des documents anciens.

divisé en deux parties par un pilastre central. De chaque côté sont disposées trois niches à ouvertures en plein cintre, dont le tympan est garni d'une large coquille. Dans les deux niches médianes, deux statues, l'ange Gabriel et la Vierge Marie, placés face à face, figurent la scène de l'Annonciation. Dans les autres on voit : à gauche, saint Georges et saint Nicolas ; à droite, saint Jérôme et saint François d'Assise.

De volumineux chapiteaux surmontent les pilastres angulaires. Sur la large frise concave qui les réunit et qui couronne l'ensemble du mausolée, sont sculptés quatre groupes d'anges réunis deux à deux, et supportant quatre écussons aux armoiries des royaumes de Hongrie, Sicile, Jérusalem, Aragon. Tout à fait au sommet, dans une sorte de niche ovoïde correspondant au pilastre central, Dieu le Père, siégeant en majesté, accosté de deux anges. Les pilastres d'encadrement sont surmontés de lourds acrotères sur lesquels sont sculptées de minuscules figurines soutenant des banderoles garnies d'inscriptions.

Les grands éléments décoratifs, pilastres, entablement, bien que d'un aspect un peu lourd, sont fort habilement agencés. Le tout, rehaussé d'or et de vives couleurs⁽¹⁾, est couvert à profusion de ces ornements mis à la mode par les Italiens sur les bords de la Loire⁽²⁾. Pieds de candélabres et vases décoratifs, arabesques et rinceaux au milieu desquels se jouent de petits génies, décorent

1. La majeure partie de ces peintures a été exécutée par un enlumineur nommé Pierrequin. « A maistre Pierrequin, painctre, la somme de mil frans qu'il debvoit avoir par marché à luy fait de poindre la sépulture du feu Roy de Sicile que Dieu absoille. » Arch. Meurthe-et-Moselle, B 1012.

2. Le plus ancien exemple d'une décoration de ce genre nous est offert par les deux pilastres de l'encadrement extérieur du Sépulcre de Solesmes, daté de 1496. Voir Paul VITRY, *Michel Colombe et la sculpture française de son temps*, Paris, 1901, p. 193.

de leurs délicates guirlandes les plates-bandes, les faces et les retours des pilastres. Tous ces détails sont d'une finesse, d'une virtuosité remarquable, trahissant, par leurs tailles vives et leurs plans menus, des mains d'une extrême habileté, rompues par une longue pratique à cette minutieuse et délicate besogne.

Au milieu de cette décoration alerte et légère, la facture toute gothique encore des statuettes forme un saisissant contraste. Lourdes et trapues, épaissies par les plis de leurs draperies dont le style demeure assez large, on devine en elles la main plutôt rude d'un ouvrier imbu des traditions gothiques, complètement étranger aux délicatesses italiennes avec lesquelles il voisine. Très gothiques encore, non seulement d'esprit mais aussi d'exécution, les angelots aspidophores de la corniche, les redents triflés, les banderoles ondulées et chargées d'inscriptions qui se voient en certaines parties du monument. Malgré cela, la part faite aux nouveautés domine l'ensemble de l'œuvre, et le mausolée du duc René est d'une importance capitale pour l'histoire de l'introduction du style Renaissance en Lorraine.

Il y a beaucoup de ressemblance entre ce mausolée et un autre tombeau non moins digne d'intérêt d'un Lorrain illustre de la même époque : c'est celui que s'était fait élever de son vivant, entre les années 1512 et 1517, dans l'église de Blénod-lès-Toul, l'évêque Hugues des Hazards⁽¹⁾.

L'aspect général du tombeau de Hugues, bien que plus sim-

1. 72^e évêque de Toul, 1506-1517. Voir, sur le tombeau de Hugues des Hazards, abbé GUILLAUME, « Tombeau de Hugues des Hazards dans l'église de Blénod-lès-Toul » (*Mém. Soc. Archéol. lorr.*, t. I, 1853); abbé CLANCHÉ, « Le Tombeau de Hugues des Hazards dans l'église de Blénod-lès-Toul » (*Bull. Monumental*, 69^e année, n^{os} 1-2). Caen, 1904. Pour le surhuméral des évêques de Toul, abbé E. MARTIN, *Revue de l'Art Chrétien*, 1904.

ple, rappelle le tombeau de René. Il affecte également la forme d'un retable adossé à la muraille ; il présente, en son milieu, un enfoncement rectangulaire surmonté d'une série de niches abritant des statuettes. Le tout, encadré de pilastres angulaires reliés par un entablement et des cordons moulurés, repose sur un soubassement à hauteur d'appui, dans lequel sont creusées une suite d'arcatures abritant des figures de religieuses et de moines qui font ici office de *pleurants*.

Dans l'enfoncement central est placé le *gisant*, de grandeur naturelle, et traité en très haut relief. Mais les faibles dimensions en hauteur et en profondeur de cette partie du monument ne permettant pas à l'artiste d'y loger complètement l'effigie du défunt, il a eu recours à un artifice assez naïf. Sa statue est posée de trois quarts à droite, relevée d'arrière en avant, et demeure ainsi entièrement visible.

Cette effigie, d'une remarquable exécution, représente Hugues des Hazards revêtu de tous les ornements afférents à sa dignité : l'aube, la dalmatique légèrement fendue sur le côté et que recouvrent presque entièrement les amples plis d'une chasuble gothique. Le surhuméral des évêques de Toul est posé sur les épaules. La tête, empreinte d'un accent d'individualisme fortement rendu, s'appuie sur un coussin aux angles duquel pendent de grosses houppes. Elle est coiffée de la mitre précieuse, au-dessous de laquelle se remarque une large calotte. Les mains, gantées, sont ramenées et jointes sur le devant de la poitrine ; l'annulaire et le pouce de la main droite portent : l'un, l'anneau pastoral ; l'autre, l'anneau doctoral. La crosse, maintenue sous le bras gauche, repose le long du corps ; le nœud en est fortement développé et la volute, ornée de crochets, s'épanouit en deux larges feuilles

frisées. Les pieds du prélat, tournés vers l'orient et enveloppés dans la chute des plis du vêtement, reposent sur un lion accroupi.

Voilà un très bel exemple de la statuaire lorraine dans le premier quart du seizième siècle. Très réaliste dans le rendu de la physionomie, elle reste sobre et logique dans les draperies, qui sont d'une belle ampleur et disposées avec simplicité et symétrie. Les moindres détails du riche costume du pontife sont traités avec beaucoup de précision, un souci minutieux d'exactitude.

Les sept figurines placées dans les niches de la partie supérieure du monument, et d'une exécution un peu plus lourde que la figure principale, ne sont pas sans offrir certaines similitudes avec celles du tombeau de la chapelle des Cordeliers. Elles représentent les sept sciences universitaires, *artes liberales*, et rappellent la protection attentive accordée aux écoles et aux études par le prélat défunt.

Il ne faudrait pas croire que ce thème décoratif, d'origine savante, *humaniste*, soit à mettre au compte de la Renaissance : c'est un thème que le Moyen Age n'avait cessé de reproduire depuis le treizième siècle, et la frise de Blénod est intéressante précisément parce qu'elle est l'un des ultimes exemples d'une longue série gothique de représentations du même genre.

Le costume de chacune de ces statuettes est assez chargé ; les draperies sont larges et amples ; les plis en demeurent souples, sans cassures exagérées ni maniérisme. Les attributs, qui ne sont pas des plus clairs pour nous — la preuve en est qu'on s'y est trompé ⁽¹⁾ — étaient compris plus aisément par les beaux esprits

1. M. l'abbé CLANCHÉ, dans le travail cité plus haut, a commis des erreurs dans la désignation de ces statuettes. Cf. GARDEIL, « Les Statues des arts libéraux au Tombeau de Hugues des Hazards », dans *Bull. Soc. Archéol. lorr.*, numéro de juin 1906.

du temps, qui avaient la clef de ces allégories. Les physionomies ont une saveur réaliste assez rude ; il faut d'ailleurs faire abstraction de la polychromie actuelle, qui est l'œuvre déplorable d'un barbouilleur allemand auquel le tombeau de Hugues a été livré vers 1860. Le hanchement prononcé de certaines figures est également à remarquer.

Les dix statuettes de *pleurants*, moines et religieuses, disposées deux à deux sur la base du tombeau, dans des niches à double couronnement séparées par des colonnettes, offrent le même style et les mêmes caractères. Comme celles du mausolée de René II, elles demeurent gothiques et françaises.

Les tombeaux de saint Mansuy, à Toul, de saint Eucaire, à Liverdun, sculptés vers le même temps, et sur lesquels nous ne croyons pas devoir nous étendre, sont également des œuvres purement gothiques et françaises⁽¹⁾. Les « tombiers » qui ont consciencieusement taillé ces figures énergiques, même un peu rudes, n'avaient rien emprunté à l'Italie.

Il en va tout autrement, si l'on considère la composition et la décoration. A ces deux points de vue, le monument de Blénod

1. Le tombeau de saint Mansuy, exécuté en 1512, sur l'ordre de l'évêque Hugues des Hazards, se trouve dans la crypte de l'ancienne église de l'abbaye de ce nom, au faubourg de Toul. Il est attribué à Mansuy Gauvain. Le personnage, traité en très haut relief, y est représenté couché, les yeux grands ouverts, une main sur sa crosse, l'autre bénissante. Deux pilastres à panneaux ornés de croissettes, dont les chapiteaux sont surmontés de pots à feu, encadrent cette figure rude et énergique, circonscrite dans une arcade ornée d'oves. Voir, sur ce sujet, Gaston SAVE, *Bull. Soc. artist. de l'Est*, mars 1897, texte et pl. Le tombeau de saint Eucaire, exécuté vers la même époque que le précédent, se trouve dans l'église paroissiale de Liverdun et représente le saint évêque, décapité et tenant sa tête entre ses mains, étendu au-dessous d'une arcature en plein cintre, couronnée d'une architrave supportée par deux pilastres ornés de rinceaux semblables à ceux de la « Porterie » du Palais Ducal et du mausolée de René II. Voir également Gaston SAVE, *Bull. Soc. artist. de l'Est*, mai 1897, texte et pl.

et, bien que beaucoup plus simples, les tombeaux de Toul et de Liverdun, offrent des points de similitudes avec celui de René.

Le mausolée de Hugues des Hazards, en particulier, rappelle de bien près ce dernier. Les lignes générales de la composition, les motifs qui s'épanouissent sur les bases des pilastres angulaires; ces pilastres eux-mêmes où courent, disposées en torsades, des guirlandes de feuillages ornemanisés; leurs chapiteaux à volutes; les profils et les ornements des moulures; les niches à coquilles; tout cela est proprement italien. Aucun lien, aucun rapport même éloigné ne relie ce riche et gracieux décor au style robuste et fort des figures qu'il enveloppe. Il y a là deux ateliers très distincts, deux classes d'ouvriers de goût et d'éducation différents, dont chacun garde sa spécialité nettement accusée, sans chercher à se pénétrer ni à empiéter dans le domaine du voisin.

Les comptes viennent confirmer, du reste, les conclusions déduites de l'examen des œuvres. On y trouve en effet, à côté des véritables statuaires, un certain nombre d'ouvriers qualifiés de « massons en molures, feuillaiges et aultrement » qui ne furent probablement jamais que de simples ornemanistes⁽¹⁾. Travaillant parallèlement à nos imagiers, dans un domaine déterminé, et considérés comme des compagnons ou aides d'ordre secondaire, ils ne pouvaient guère exercer une influence sérieuse sur une école de sculpture fortement constituée bien avant leur apparition en Lorraine. Ici, comme en Touraine et ailleurs, les artistes du cru acceptèrent, sans répugnance aucune, les principes de la décoration italienne. Ils continuèrent à tailler leurs

1. Voir plus loin, p. 68, note.

« ymaiges » selon leur éducation et leur goût, sans chercher à les mettre en harmonie avec le style du décor dont elles devaient être entourées. Ils transmirent leur manière de traiter la figure à leurs successeurs immédiats qui, même assez avant dans le seizième siècle, feront encore fréquemment œuvre gothique et française. Ces derniers seulement — et ce cas dut être celui de Ligier Richier — se trouvant en concurrence non plus avec de simples ornemanistes, mais de véritables statuaires, pourront, n'étant pas doués comme lui d'un talent robuste et affermi, abandonner leurs traditions et marcher résolument dans une voie où les appelaient la mode et le progrès.

Il paraît donc bien établi, par l'étude des quelques monuments qui nous restent, qu'à l'époque où se peuvent placer les débuts du maître de Saint-Mihiel, la statuaire lorraine était indemne encore de toute influence italienne. Fortement attachée, ainsi que nous venons de le voir, à la tradition gothique et française, elle en avait, selon le milieu et les circonstances spéciales de son histoire, plus ou moins suivi les différentes fluctuations. Moins avancés malgré tout, pour des causes diverses, que ne l'étaient à pareille époque la majorité des ateliers français, les ateliers lorrains — toujours un peu soumis aux influences rhénanes et flamandes — avaient gardé assez fidèlement le caractère et les goûts du terroir. Un certain réalisme, plus observateur, plus réfléchi peut-être qu'inspiré, reste la note dominante et les œuvres reflètent l'âme de cette province si particulariste, si jalouse de son indépendance, si fortement attachée à ses traditions et à ses croyances.

Le travail demeure large, vigoureux, précis dans ses détails, un peu porté à la recherche et à l'élégance. Les physionomies

sont expressives sans être toutefois ni mystiques ni sentimentales; le geste est simple, vrai, rarement pathétique ou déclamatoire. Un sentiment de grandeur, d'énergie un peu rude, se dégage de l'ensemble et les exagérations de modelé qui s'y remarquent doivent être voulues. La draperie, épaisse et lourde parfois, ne présente pas trace de maniérisme; ses dispositions sont des plus simples et les plis, assez sobres, sont toujours logiquement agencés.

Ligier Richier marcha dans cette voie; comme tous les artistes qui l'y avaient précédé, il fut avant tout un statuaire. Nous ne rencontrerons, dans les œuvres de son atelier, que de rares exemples de sculpture décorative, et chaque fois qu'une pièce nous révélera le nom du maître, nous l'y verrons toujours suivi du qualificatif d'« imagier ». Né aux environs de l'an 1500, il se fût, dans une autre contrée, trouvé dès ses débuts en pleine transition. Ce n'était pas encore, nous venons de le voir, le cas en Lorraine, mais la chose n'allait pas tarder. Comme, dans ces périodes un peu indécises, le style dépend beaucoup moins de la date que du goût, de l'éducation surtout, de ses représentants, l'apprentissage de notre artiste, commencé dans des milieux où les traditions gothiques étaient très vivaces encore, dut être dirigé selon les principes de cet art.

Doué d'une originalité puissante, servi par un talent qui le mit bien vite hors de pair, Richier sut se garder de rompre brusquement avec le vieil esprit national, au moment même où ses contemporains, gagnés peu à peu par le brillant mirage des formules italiennes, s'essayaient dans l'imitation des procédés nouveaux. N'ignorant point les nouveautés, au contact desquelles il se trouva fatalement assez tôt, il ne semble avoir pris d'elles, sans

rien céder néanmoins de ses habitudes et de ses idées, que ce qu'il jugea strictement nécessaire pour ne point paraître trop arriéré dans un milieu que leur influence commençait à gagner. Son génie personnel, qui dut souvent le porter à innover, l'amena à combiner les principes anciens et nationaux avec certains éléments nouveaux et étrangers, et il se composa ainsi un style particulier.

Mais la part faite par Richier aux influences de cet italianisme ambiant, qui pénétrait alors partout, demeura toujours assez restreinte. La pratique, l'observation et l'étude, en développant les qualités du sculpteur, l'amenèrent aussi peu à peu à la transformation de ses moyens. Nous en trouverons la preuve dans les œuvres de la fin de sa carrière. Lui qui, à ses débuts, avait représenté la pure tradition gothique, arrive peu à peu à une telle perfection des formes, à une telle élégance dans les draperies, qu'il eût fini, si sa période de production se fût prolongée, par tomber dans la mièvrerie et le maniérisme. Mais ce maniérisme, à notre avis, ne peut guère lui être reproché. Loin d'être chez lui une imitation des procédés d'outre-monts, il apparaît plutôt comme le fruit du développement normal et régulier de son talent. Ligier y arriva presque de lui-même, progressivement et en suivant son propre mouvement.

Malgré cette tendance marquée pour l'élégance, malgré une sorte de « jalousie d'esprit »⁽¹⁾ qui paraît le pousser parfois à l'exagération, le maître de Saint-Mihiel demeure toujours précis, clair et simple. Ses mouvements, ses attitudes, profondément justes et étudiées, restent en harmonie constante avec le sujet.

1. L'expression est de Ch. Cournault et nous paraît heureuse.

Ses draperies, un peu trop cherchées, trop savantes parfois, sont cependant parfaitement raisonnées. Le jeu en est logique, merveilleusement adapté aux corps qu'elles recouvrent, aux mouvements qu'elles dessinent, aux effets de lumière ou d'ombre que l'artiste en attend. Ses personnages gardent une gravité religieuse, un calme, une sérénité touchante, aussi éloignée de la convention flamande que du théâtral italien et du dramatisme allemand.

Cet art n'était pas celui qui plaisait aux Valois. Richier ne fut qu'indirectement en rapport avec Fontainebleau et la France royale. Seules, peut-être, l'extrême perfection de ses derniers travaux, leur exactitude anatomique, pourraient rappeler les figures élégantes et fines des Germain Pilon et de leurs élèves.

Doué d'une science d'observation peu commune, soutenue par des connaissances anatomiques indiscutables, le maître connaît à merveille le corps humain et le fait agir à son gré. Par des mouvements qui atteignent presque la vérité de la vie, il sait faire corroborer l'expression des sentiments tour à tour graves ou sévères, douloureux ou résignés, qui se lisent sur ses physionomies toujours expressives, profondément empreintes de l'idée religieuse, de sens traditionnel et réellement chrétien.

Ligier n'eût pas été cela, croyons-nous, si le grand artiste qu'on lui a trop longtemps donné comme maître avait eu une part quelconque dans sa formation première. Au contact du génie fougueux de Michel-Ange, du brillant des formules qui sont le propre de son école, l'artiste lorrain serait, comme tant d'autres, tombé dans l'abstraction et le maniérisme. La science plastique, le souci par trop exclusif de la forme, de l'arrangement, eussent étouffé son originalité native. Détourné des sources premières de son inspiration, il n'eût pas tardé à abandonner ce naturalisme

d'exécution, cette grâce un peu naïve et primesautière, toujours idéaliste d'inspiration, ce style un peu tendu, à l'allemande, qui fait le charme de ses œuvres. Sa vieille éducation gothique l'a maintenu fidèle à des méthodes de travail que ses contemporains français abandonnaient chaque jour davantage.

Son œuvre n'en est que plus curieuse, car elle demeure comme la manifestation dernière de notre art national expirant. Alors que la généralisation, la formule, triomphent partout, elle demeure, par sa recherche du pittoresque, la précision des détails, la familiarité des types et du costume, d'un intérêt d'autant plus attachant qu'il a fallu au maître, pour maintenir son originalité malgré toutes les influences contraires, un effort incessant, servi par un talent que l'on devine supérieur encore aux œuvres qui nous sont parvenues et dont nous pouvons maintenant aborder l'étude.

CHAPITRE V

LE RETABLE D'HATTONCHATEL

*ORIGINES DU VILLAGE D'HATTONCHATEL ET DE LA COLLÉGIALE — COMPOSITION
DU RETABLE — PORTEMENT DE CROIX — CRUCIFIXION — DÉPOSITION —
CARACTÈRE DE L'ŒUVRE*

Sur le territoire du canton de Vigneulles, à dix-huit kilomètres de Saint-Mihiel, au sommet d'un des promontoires de la chaîne de collines qui va de Verdun à Toul et qui sépare la vallée de la Meuse des plaines de la Woëvre, est un très modeste village qui tire son nom d'un castel bâti au neuvième siècle par l'évêque de Verdun, Hatton⁽¹⁾. De la forteresse, rien ou presque rien n'a survécu, mais l'église collégiale, fondée par un des successeurs de ce prélat, reste encore debout⁽²⁾. Veuve depuis longtemps de

1. 29^e évêque de Verdun, 847-870. Hatton fit construire le château vers 859, et ce dernier, à cause de sa situation sur une montagne dominant les plaines de la Woëvre, était regardé comme important. Une chapelle, dédiée selon Wassebourg à saint Jean-Baptiste, était annexée à la forteresse. Le fondateur y déposa un bras de saint Maur, 2^e évêque de Verdun, sous l'invocation duquel l'église fut placée par la suite ; enfin, il érigea cette chapelle en paroisse et fit don, au siège épiscopal de Verdun, du château et de son territoire.

2. La Collégiale d'Hattonchâtel fut érigée en 1328, sous l'épiscopat de Henri d'Apremont, 67^e évêque de Verdun. Elle subsista jusqu'en 1707, époque à laquelle l'évêque Hippolyte de Béthune la réunit à la Collégiale, fondée en 1319 au château d'Apremont, par Robert IV et Marie de Bar, son épouse. Le nouveau Chapitre fut alors transféré dans l'église paroissiale de Saint-Étienne, à Saint-Mihiel, où il fut placé sous l'invocation de saint Léopold, saint Maur et saint Nicolas.

son Chapitre et d'une partie de son cloître⁽¹⁾, coupé par la voie publique, elle sert aujourd'hui d'église paroissiale au petit bourg d'Hattonchâtel.

C'est au chevet carré de cet édifice, construit aux treizième et quatorzième siècles, au-dessous un triplet à lancettes, que se trouve la première œuvre pouvant être attribuée à Ligier Richier. Elle est datée, nous l'avons dit déjà, de 1523.

A quelques mètres en arrière d'un autel de marbre en forme de tombeau antique, s'élève, porté sur un socle de pierre adossé à la muraille, un retable divisé en trois compartiments distincts par quatre pilastres d'ordre composite, à bases finement moulurées. Leur face est ornée de vases d'où s'échappent de gracieux enroulements où les volutes se marient aux banderoles et aux feuillages stylisés. Un groupe de bucrânes s'y voit également, ainsi que divers attributs symboliques parmi lesquels on distingue ceux de la sculpture et de l'architecture : une règle et un compas ; un marteau et un ciseau. Aux chapiteaux, des cornes d'abondance enrubannées remplacent les volutes angulaires ; il en sort des feuillages et des fruits. Ces pilastres supportent un entablement du même ordre dont toutes les moulures sont ornées de perles, de rais de cœur, d'oves et de denticules. Sur la frise courent de gracieux rinceaux reliant des vases et de légers cartouches.

La partie centrale du retable est surélevée par un arc en anse de panier dont les sommiers reposent sur l'entablement des portiques latéraux. Elle forme ainsi une sorte de niche dont la voussure est décorée d'un quadruple rang de caissons à rosaces

1. La partie de ce cloître encore debout date du quinzième siècle ; une salle capitulaire, du treizième siècle, lui est attenante.

et le tympan orné d'une large coquille. Sur le claveau central, taillé en forme de cartouche et légèrement en saillie, l'artiste a gravé les armes du duc Antoine de Lorraine ⁽¹⁾. Un entablement analogue à celui qui surmonte les deux compartiments latéraux couronne le tout. Dans les écoinçons triangulaires ménagés entre l'archivolte et la première saillie du couronnement, se voient deux médaillons circulaires renfermant, traités en bas-relief, les bustes des apôtres saint Pierre et saint Paul.

Tout cet ensemble est peint, les parties saillantes se détachant en or sur fond d'azur. On ne saurait désirer cadre plus beau, plus digne des trois reliefs admirables que nous allons décrire.

Le premier, à la gauche du spectateur, représente le *Portement de Croix*. Le Christ, vêtu d'une longue robe traînante, occupe le centre de la composition. Attaché à la ceinture par une corde dont un des bourreaux tient l'extrémité, il tombe sous le faix de la lourde croix qui charge ses épaules. Le corps est affaissé, porté seulement sur le genou gauche qui repose sur le sol et par le bras droit allongé, dont la main étendue s'appuie sur une ondulation de terrain. Ce mouvement, parfaitement compris et étudié, relève le buste, et le Christ tourne, vers ceux qui le suivent, un visage plein d'angoisses, où se peint une intraduisible expression de souffrance résignée. Sur la tête est enfoncée une lourde couronne d'épines; une partie de la chevelure, rejetée en arrière, retombe de chaque côté de la figure. Le bras gauche, projeté en avant, enserme et retient la croix.

A l'arrière du Christ, le corps courbé et en partie caché, Simon le Cyrénéen s'avance en soutenant le montant vertical de la

1. Les quartiers de Gueldres et de Juliers ne figurent pas dans cet écusson; le duc Antoine ne les ajouta à ses armoiries que vers 1538.

croix. Le bonnet pointu à bords relevés qui lui couvre la tête et le profil sémitique fortement accentué font reconnaître le Juif⁽¹⁾.

Trois femmes se tiennent groupées à l'arrière du cortège. Celle du fond, que l'on aperçoit à peine, est coiffée d'un linge roulé en forme de turban, qu'un tour de l'étoffe passée sous le menton retient sur la tête en encadrant le visage. Ses mains sont jointes, ses traits douloureusement contractés accusent le chagrin qui l'accable. A ses côtés, une autre femme, Madeleine, que ses longs cheveux tombant sur ses épaules, son corsage finement plissé, font facilement reconnaître, se penche au-dessus de Véronique, qui, placée au premier plan, tient le linge où la Sainte Face vient de s'imprimer. Véronique porte un riche costume, recouvert d'une tunique à larges manches, fendue sur le côté et serrée à la taille par une ceinture. Une agrafe en forme de rosace, placée un peu en dessous, en retient encore les deux pans. Un manteau flottant, noué sur l'épaule droite, complète cet ajustement. Le fin visage de la sainte femme exprime le profond étonnement que lui cause le miracle qui vient de récompenser son acte d'héroïque charité.

A droite de la scène, près du pilastre d'encadrement, on remarque un bourreau vêtu d'un pourpoint collant couvert d'une multitude de crevés. Sa tête est nue, et d'un mouvement très juste, plein d'aisance, il soulève, en la maintenant par la traverse, la croix dont le poids vient de faire fléchir le patient. Un deuxième bourreau, placé à l'arrière-plan, retient aussi de la main gauche l'instrument de supplice. Le bras droit brandit un bâton (aujourd'hui cassé), dont il frappe brutalement l'Homme de Douleurs.

1. Cette coiffure fut longtemps, dans nos contrées, un signe distinctif imposé aux Juifs.

La niche centrale du retable représente la *Crucifixion*. Élevé sur une haute et large croix, le Christ expire en pardonnant ; sa tête s'incline en avant ; ses bras sont largement étendus, presque horizontaux. Une bande d'étoffe nouée sur le côté droit, dont l'extrémité paraît flotter au souffle du vent, couvre les reins ; les pieds superposés, le droit sur le gauche, sont fixés par un seul clou et appuyés sur le *suppedaneum*⁽¹⁾. L'anatomie est molle ; les formes sont grêles, allongées et maigres ; le visage calme et peu expressif.

Au premier plan de cette scène, à gauche⁽²⁾, l'artiste a placé le groupe familial à tous les imagiers gothiques : la « Pâmoison » (*Spasimo*) de la Vierge. Agenouillée au pied de la croix, Marie s'abat sous la douleur, son corps s'affaisse, sa tête retombe inerte sur l'épaule droite. Les traits, un peu vieillis, sont fins et légèrement contractés ; les yeux clos, celui de droite un peu dévié à gauche⁽³⁾. Un voile et un long manteau enveloppent de leurs plis secs, aux cassures anguleuses, le corps de la Vierge, que revêt une robe étroite, serrée à la taille, au-dessous de laquelle flotte une ceinture élégamment nouée. Une guimpe, striée d'une série de plis très exactement observés et rendus avec une certaine recherche, encadre le visage et retombe sur la poitrine.

Debout, à la gauche de la Vierge, saint Jean se penche sur le corps chancelant et, le maintenant entre ses bras, l'empêche de

1. On appelle ainsi l'espèce de tablette fixée au montant de la croix et sur laquelle viennent reposer les deux pieds.

2. La gauche est prise dans un sens objectif. Il en sera de même, à moins d'indication contraire, dans tout le cours de ce travail.

3. Je ne sais si c'est une illusion, mais il me semble que les traits de la Vierge du retable d'Hattonchâtel rappellent la figure de Philippe de Gueldres. Marcel Lallemend avait fait la même remarque.

s'affaïsser sur le sol. Le visage imberbe et un peu féminin du jeune apôtre est entouré de longs cheveux bouclés, séparés sur le sommet de la tête ; il contemple avec une affectueuse tristesse celui de sa mère adoptive. Une des saintes femmes, enveloppée elle aussi d'un long voile qui la drape tout entière, s'empresse également auprès de la Mère défaillante. A demi agenouillée en face d'elle, elle tient avec une affectueuse tristesse le bras droit de Marie. En arrière du groupe, à l'angle gauche du tableau, une autre femme, debout, élève vers le Christ ses deux mains jointes et le regarde fixement avec une tristesse passionnée.

A genoux au pied de la croix, qu'elle entoure de ses bras, se tient sainte Madeleine. Sa longue chevelure ondulée se répand sur ses épaules, et son visage, dirigé vers celui de Jésus expirant, semble implorer dans sa détresse un dernier pardon. En face d'elle, au côté gauche de la croix, un personnage à figure vulgaire tient un long bâton surmonté d'une éponge. C'est le Stéphanon de la légende, personnage non identifié par les Évangélistes, mais dont la tradition a toujours fait un Juif et qui représentait pour les mystiques la Synagogue elle-même. Le vinaigre dont il vient d'abreuver le Christ est l'ancienne doctrine qui vient de se corrompre : désormais, l'Église sera seule à verser le vin de la science divine⁽¹⁾.

Trois cavaliers représentent les soldats de Pilate. Celui du fond, à droite de la croix, a la tête recouverte d'une coiffure semblable à celle que nous avons vue sur la tête du Cyrénéen et il est vêtu d'une longue tunique bouffante. Il élève vers le

1. Cf. Ém. MALE, *L'art religieux du treizième siècle*, p. 226.

Crucifié son regard suppliant et ses mains jointes. La lance dont il vient de le percer est tombée entre ses bras ; son attitude accuse le repentir, sa physionomie navrée implore le pardon.

Cet individu, dont les Apocryphes font un soldat romain appelé Longin et qui se retrouve, opposé au porte-éponge, dans toutes les scènes de la Crucifixion, est lui aussi un symbole. Du côté du Christ ouvert par son coup de lance, un jet de sang mêlé d'eau s'est échappé et en tombant sur son visage a guéri la maladie d'yeux dont il était affecté. Il est là pour nous apprendre que la foi, en ce jour, a passé des Juifs aux Gentils, qu'éclairera désormais la lumière de la foi ⁽¹⁾.

Un second cavalier, monté sur un cheval richement harnaché, aux formes trapues et lourdes, occupe, à droite, le premier plan du tableau. Ce personnage est coiffé d'un volumineux turban fixé par un tour de l'étoffe passée sous le menton, et dont l'extrémité retombe enroulée jusqu'au milieu du dos. Une tunique garnie de riches galons et recouverte aux épaules d'un large collet à bords dentelés descend jusqu'aux genoux ; une ceinture la serre à la taille. Une chaînette, passée en sautoir, retient sur le côté gauche un large sabre recourbé, à la turque, enfermé dans un fourreau ciselé. Des bottes garnies d'éperons couvrent les jambes, les pieds sont passés dans de larges étriers. De la main gauche, gantée, le cavalier tient les rênes de son destrier ; son bras droit, levé, est dirigé vers le Christ, et de la main, dont l'index seul est ouvert, s'échappe une longue banderole flottante qui vient s'appuyer sur son épaule. Sur cette banderole l'artiste a gravé les paroles historiques que l'Évangile prête au centurion

1. Cf. Ém. MALE, *L'art religieux du treizième siècle*, p. 226.

romain témoin de la mort de Jésus, dont il proclama la divinité ; bien qu'un peu effacées, elles se lisent encore assez aisément : *Vere hic homo filius Dei erat*. Elles paraissent jaillir des lèvres entr'ouvertes du personnage ; la physionomie, d'un individualisme évident, est vraisemblablement celle de quelque seigneur lorrain.

Derrière celui-ci, monté sur un coursier qui hennit et se cabre, le troisième cavalier. Le poing sur la ceinture, le visage contracté par la fureur, il forme avec son voisin un saisissant contraste. Ses lèvres vomissent l'injure et il semble communiquer à sa monture la colère qu'il ressent à la vue de l'acte de foi accompli par son compagnon.

Le troisième et dernier compartiment du retable d'Hattonchâtel représente la scène de la *Déposition* ou de l'*Ensevelissement du Christ*. La composition de ce groupe, bien agencé dans la bordure de l'encadrement, est mieux harmonisée que dans les tableaux précédents. Le corps du Christ, soutenu par la Vierge et par saint Jean, occupe le premier plan. Inerte et affaissé sur lui-même, il s'abandonne aux bras qui le soutiennent.

Au point de vue anatomique, nous trouvons ici les mêmes fautes que dans la figure crucifiée ; les formes sont allongées, grêles, anguleuses même, et le modelé un peu flou. Rien cependant ne rappelle ici le type tout conventionnel des âges précédents où le cadavre raidi, à la musculature rudement accusée, prend des attitudes âpres et violemment tourmentées. Les membres ont gardé la souplesse de la vie et se prêtent sans résistance aux mouvements qui leur sont imprimés.

Le corps, plié sous son propre poids, est déposé sur le sol. Saint Jean le soutient sous les aisselles tandis que la Vierge, à

demi agenouillée, entoure le torse de ses bras. La tête du Christ, allongée et fine, se renverse doucement en arrière; le bras gauche, légèrement déjeté, tombe à terre, tandis que celui de droite repose, inerte, sur le genou de Marie. La Vierge est vêtue comme dans le tableau précédent; son manteau est rejeté en arrière; ses bras sont tendus par l'effort; son corps un peu penché en avant. La physionomie très douce, aux traits contractés par une souffrance visiblement contenue, porte l'empreinte d'une résignation pleine de calme et de dignité.

Debout à droite, près de la tête du Christ, saint Jean s'incline pour mieux soutenir le corps. L'ensemble de cette figure est plutôt médiocre. Ses deux mains touchent presque celles de Marie; son visage se penche tristement sur celui de Jésus. Derrière lui, une femme se penche également sur le corps du Christ. Son mouvement est plein de naturel, mais sa tête, coiffée d'une pièce de linge qui s'élève en pointe et dont les extrémités sont nouées sur la nuque, est d'un aspect trivial et vulgaire.

En arrière du Christ, entre la Vierge et cette femme, nous retrouvons sainte Madeleine, toujours dans le même costume, dont le visage attristé, les regards voilés par les paupières douloureusement baissées se dirigent vers le corps de Celui qui pardonna à son repentir.

A gauche de la scène, debout près des pieds de Jésus, on remarque une svelte figure de femme au buste gracieusement incliné. Elle est élégamment drapée dans un ample manteau jeté d'abord sur l'épaule gauche et tombant jusqu'à terre. Ramené ensuite en avant du corps, il vient se fixer sur le côté de la ceinture. Une coiffe agencée avec art et laissant s'échapper la chevelure, qui tombe en une longue tresse tout le long du dos, couvre

sa tête. Une robe à courtes manches, dont le corsage étroit, très échancré, laisse apercevoir un autre vêtement finement plissé, dessinant délicatement la poitrine, et dont les manches, longues et amples cette fois, se resserrent aux poignets où elles forment une série de fronces bouffantes, enveloppe le corps de ses draperies droites et légèrement tuyautées. Elle porte dans sa main gauche un vase ciselé et son bras droit, dont la main est malheureusement mutilée, semble se diriger vers la Vierge. Un sentiment de poignante tristesse, de commisération douloureuse, se peint sur sa physionomie très fine et merveilleusement expressive.

A l'arrière-plan du tableau, un évêque revêtu des ornements pontificaux, la tête couverte d'une haute mitre garnie de galons perlés, tenant dans sa main gauche, gantée, une lourde crosse, paraît contempler cette scène. Un prêtre en surplis, les mains jointes, dont les traits fortement accusés offrent tous les caractères d'un véritable portrait, se tient à genoux à ses pieds.

Se conformant à l'usage du temps, Ligier a placé là le donateur du retable, celui qui, selon toute vraisemblance, avait commandé et dirigé son travail. L'évêque debout auprès de lui serait non pas son patron selon la coutume ordinaire, mais celui de la Collégiale : saint Maur, évêque de Verdun⁽¹⁾. L'absence de toute caractéristique particulière ne permet pas d'identifier sûrement le saint personnage, la pénurie de documents rend pareil-

1. Ce ne peut être en effet saint Gaucher ou Gauthier (*Gaucherius*, *Gualcherius*) simple prêtre et chanoine régulier dans le Limousin, originaire de Meulan, dans le Vexin français, auquel on ne pouvait donner comme caractéristiques la crosse et la mitre. C'est donc bien plutôt saint Maur, successeur de saint Saintin sur le siège épiscopal de Verdun, dont la Collégiale possédait une relique insigne et sous le patronage duquel elle était placée.

lement difficile la désignation exacte du donateur. On est cependant autorisé à voir dans cette figure les traits de messire Gaucher ou Gauthier Richeret, qui était à l'époque chanoine-doyen de la Collégiale d'Hattonchâtel.

Les personnages des trois scènes que nous venons de décrire offrent des traces d'une délicate polychromie qui a souffert du temps et d'une restauration malheureuse tentée par Cellier-Dela-tour en 1764⁽¹⁾. L'œuvre dans son ensemble mesure 2^m,60 en longueur et 1^m,60 en hauteur ; la niche centrale a 0^m,88 de large sur 1^m20 de haut ; les deux compartiments latéraux 0^m,64 sur 0^m,70. La hauteur moyenne des figures est de 0^m,45.

Sur le soubassement du retable on lit, gravé en beaux caractères romains d'une faible saillie, le texte suivant, tiré des épîtres de saint Pierre⁽²⁾ :

XPS PASSUS EST PRO NOBIS
VOBIS RELINQUENS EXEMPLUM
VT SEQUAMINI VESTIGIA EIVS.

Puis, partagée d'une manière bizarre, mais caractéristique de l'époque, sur chacun des socles des quatre pilastres d'encadrement, la date de l'érection du monument :

L'AN. 1000. 500. 23.

Un écu armorié, entouré d'une couronne de fleurs et de feuillage, est posé au milieu du soubassement, dont il coupe en deux l'inscription. Il porte *d'azur au chevron d'argent surmonté du lambel, accompagné en pointe d'un massacre de cerf armé*. Ces armes, selon

1. Son nom se lit sur le plafond du troisième tableau, il est suivi du mot : *reparavit* !

2. Ép. 1, chap. II, v. 21.

l'opinion la plus commune, doivent être rapportées au donateur dont nous avons signalé l'effigie dans une des scènes du retable. De chaque côté, les deux lettres G. R., gravées dans la pierre, ont longuement exercé la sagacité des archéologues. Ils ne sont, du reste, pas toujours tombé d'accord au sujet de la première, dans laquelle quelques-uns ont voulu voir un C. Il est aujourd'hui reconnu que cette lettre est un G, et que ces deux lettres sont simplement les initiales du doyen du Chapitre collégial : Gaucher Richeret.

Le lecteur voudra bien nous pardonner notre long arrêt en face du retable de la vieille Collégiale de la Woëvre. Il en valait la peine. Nous avons là, en effet, la première œuvre notable qui puisse, avec de sérieuses chances de certitude, être rattachée à l'atelier sammiellois. L'attribution, quelquefois contestée, nous paraît hors de doute ; elle est d'ailleurs aujourd'hui couramment admise. Le maître semble, du reste, s'en être souvenu souvent par la suite et nous rencontrerons, au cours de notre étude des œuvres de son atelier, plus d'une figure qui ne sera, en quelque sorte, que le développement de certaines de celles que nous venons de décrire. Quelques détails d'attitude, de costume, de type même, seraient à noter, car ils constituent des caractéristiques très accusées déjà et que nous verrons se répéter fréquemment par la suite.

La composition de ce premier morceau, dans lequel un certain nombre d'auteurs ont voulu trouver autrefois la preuve de l'éducation italienne de Ligier Richier, ne diffère nullement de celle de quelques monuments dont le style, depuis une quinzaine d'années, commençait à devenir assez courant en Lorraine. Son

architecture, sa décoration, sont évidemment d'inspiration ultramontaine, mais cela ne doit aucunement nous surprendre. Qu'on se rappelle le tombeau du duc René, celui de Hugues des Hazards, ou que l'on veuille bien considérer, à Nancy, la partie du Palais Ducal appelée la « Porterie » ; on y rencontrera les mêmes formes, les mêmes éléments décoratifs⁽¹⁾. Les pilastres à l'antique, les chapiteaux à volutes, les frises, les entablements, les feuillages, les trophées, les attributs, qui forment le fond de la partie ornementale du retable d'Hattonchâtel, ne peuvent être, en 1523, considérés comme une nouveauté. A cette date, c'étaient déjà, même en Lorraine, des motifs courants. Le cadre architectural, ici comme à Blénod et dans le mausolée de René, conserve des proportions massives et lourdes sous lesquelles les personnages sont comme écrasés : il est visible que l'artiste qui en a tracé le plan était peu familiarisé encore avec ce style. Le travail très minutieux des détails témoigne, au contraire, d'une grande habileté de ciseau.

Mais là seulement, dans ce motif extérieur et purement déco-

1. Ce remarquable ensemble décoratif est trop connu pour que nous songions à en donner une description. Exécuté entre les années 1510 et 1512, il offre un très curieux exemple de décoration à l'italienne appliquée sur des lignes et des formes empruntées à l'architecture gothique. Certains motifs de sculpture sont aussi tout à fait gothiques et la statue équestre du duc Antoine, placée dans la niche au-dessus du grand portail, devait l'être également. Nous avons dit plus haut que cette œuvre était moderne et due au sculpteur Giorné Viard.

Les noms des ouvriers ayant travaillé à cette porte et qualifiés du titre de « massons en molures, feuillaiges et autrement » nous sont fournis par les comptes, et il est assez curieux de ne rencontrer parmi eux aucun nom italien. Ce sont, sous la direction de « maistre Jaco maistre masson audit ouvrage » qui doit être regardé comme l'architecte ou le « maître de l'œuvre » de la construction : « Loys Jehan et Didier et Claude ses valetz, Thouvenin de Condé, Jehan du Boys, Le Bagnelot, Arnoult de Gorse, Grant Jehan le Velu, Labbé, Jacob, Didier d'Essey, Jéminet, Odard son filz, Guillaume de Brabant, Claude de Lay, Aubertin Vosgien et plusieurs aultres..... » (Arch. Meurthe-et-Moselle, B 1017.)

ratif, se bornent, comme aux tombeaux de Blénod et de Toul, les emprunts faits par le sculpteur aux modes italiennes. Les groupes de personnages, vigoureusement enlevés, se détachant sur des fonds unis, d'où sont absentes ces perspectives chères aux Italiens, sont profondément empreints de l'esprit naturaliste des productions médiévales. On les y retrouve distribués en trois compartiments, disposition imitée des retables flamands, et figurant des sujets de tous points traditionnels : *Crucifixion*, dans le panneau central ; *Portement de croix*, dans celui de gauche ; *Déposition*, dans celui de droite. Dans aucune de ces scènes l'artiste n'introduit de disposition ni de figures nouvelles et l'ordonnance en demeure conforme aux thèmes couramment adoptés⁽¹⁾. « Les groupes, dit M. L. Gonse⁽²⁾, sont dramatiques, modérément mouvementés, sagement agencés dans les bordures⁽³⁾ ; la composition a de la sève, de l'ingénuité, les attitudes sont justes, certaines même sont de réelles trouvailles. »

Les physionomies gardent un caractère assez précis ; quelques-unes, à n'en pas douter, sont de véritables portraits. Chacun des personnages exprime la vie, le sentiment personnel ; le type en est familier, le costume également. Ces types, ces costumes sont

1. Nous citerons comme preuve le groupe de la Crucifixion. On y retrouve, sauf les deux larrons et quelques autres figures accessoires, que l'exiguïté du cadre n'a sans doute pas permis de placer, les mêmes personnages que dans le célèbre « *Parlement de Narbonne* » exécuté vers la fin du quatorzième siècle. Chacun d'eux y occupe la même place ; les costumes seuls sont différents. Cf. *Catalogue de l'Exposition des Primitifs français*, p. 2-3, texte et pl.

2. Louis GONSE, *La Sculpture française*. Paris, 1895, in-folio, p. 137.

3. Il faudrait peut-être en excepter le compartiment central, dans lequel la composition est un peu touffue et où le groupe des cavaliers occupe la plus large place. Ce défaut, il est vrai, est commun à beaucoup d'œuvres du même genre et de la même époque.

ceux avec lesquels l'artiste est journellement en contact ; il les reproduit avec un réalisme un peu exagéré parfois, mais une habileté très réelle sous son apparente simplicité. Comme dans le monument de Blénod, les draperies sont assez épaisses, quoique les personnages soient plus sveltes, plus dégagés. Les plis sont raides, cassés et anguleux, le modelé assez sec. Malgré cela, les étoffes sont bien différenciées, les moindres détails accessoires fidèlement rendus. L'ensemble ne manque ni d'harmonie ni d'élégance ; une facture nette, précise, indique une grande habileté de main, un scrupule évident de vérité.

Quelques faiblesses transparaissent cependant dans ce travail, où le sculpteur accuse si nettement ses préférences, mais qui demeure, malgré son charme, empreint d'une certaine naïveté d'exécution. Certaines figures sont un peu courtes ; d'autres, le Christ surtout, sont trop allongées, le travail des nus manque de fermeté, l'anatomie en est peu exacte. Il y a aussi, dans certaines poses, des mouvements par trop symétriques et qui manquent de justesse ; l'outil paraît quelquefois avoir trahi la main de l'ouvrier et accentué trop vivement son désir de rendre l'intensité de vie dont son imagination ardente voulait revêtir les sujets qu'elle concevait. Malgré cela, on se sent en présence d'une œuvre vigoureuse et fortement rendue, ayant déjà un caractère et un accent bien personnels ; on y devine des qualités réelles dont le développement créera de véritables chefs-d'œuvre.

CHAPITRE VI

PREMIERS TRAVAUX

CALVAIRE DE GÉNICOURT : LE CHRIST, LA VIERGE, SAINT JEAN — CARACTÈRE DE L'ŒUVRE — CALVAIRE DE BAR-LE-DUC : LE CHRIST ET LES LARRONS EN CROIX

Presque tous les travaux exécutés par l'atelier sammiellois rentrent dans une catégorie à peu près unique, dont l'idée première, reflet des dévotions populaires aussi bien que des coutumes de l'époque, peut se retrouver dans le retable d'Hattonchâtel. Le maître, en effet, détail assez particulier, se départira rarement, même arrivé à l'apogée de son talent, du type et des formes que nous venons de signaler dans ce qui peut être regardé comme son ouvrage de début. Il modifiera l'agencement de ses draperies, accusera certains plis, recherchera davantage l'idéalisation et la beauté plastique, mais il gardera fidèlement le vêtement et le caractère essentiel de ses premières figures. Nous verrons défiler successivement sous nos yeux des « Calvaires », des « Pieta », quelques monuments funéraires, et nous arriverons enfin à l'œuvre qui réunit et synthétise en quelque sorte tous ces groupes, le « Sépulcre » ou « l'Ensevelissement du Christ » de l'église Saint-Étienne à Saint-Mihiel. Mais que l'on examine bien chacune de ces compositions, on y retrouvera, visiblement développés et agrandis, mais très reconnaissables encore, non seulement les

mêmes types, mais les mêmes sentiments, les mêmes principes esthétiques.

Parmi le groupe assez important des Calvaires pouvant être rattachés à l'atelier, celui de Génicourt nous paraît devoir être regardé comme le premier en date.

La très intéressante église de ce village, situé à mi-chemin entre Saint-Mihiel et Verdun, renferme en effet un Christ en croix et deux statues de bois polychromé, la Vierge et saint Jean, passées jusqu'ici assez inaperçues⁽¹⁾. Elles présentent cependant tous les caractères du style de Richier et il nous semble difficile de ne pas les lui attribuer. L'architecture de l'édifice dénote le premier tiers du seizième siècle ; il est donc vraisemblable, étant donnée la proximité des lieux, que notre jeune artiste ait été appelé à travailler à la décoration de cette église. L'exécution de ces trois morceaux dut probablement suivre d'assez près celle du retable de la Collégiale de la Woëvre, avec certaines figures duquel ils présentent, comme travail et costume, de curieuses analogies.

Ces statues, placées sur le *tref*, pièce de bois horizontale posée en travers et à peu près à mi-hauteur de la grande arcade du sanctuaire⁽²⁾, formaient un groupe complet dont les règles litur-

1. Voir Abbé SOUHAUT, *lib. cit.*, p. 100. Cf. notre travail : « Une œuvre inédite de Ligier-Richier, le Calvaire de Génicourt » ; (*Journ. Soc. Arch. lorr.* avril-mai 1905).

2. « La liturgie voulait qu'une poutre appelée *tref*, ou poutre triomphale (*trabes doxalis* ou encore *pergula*), fût jetée d'une imposte à l'autre de l'arc triomphal, pour mieux indiquer la limite du sanctuaire ; sur cette poutre on dressait la croix qui s'encadrait dans l'arcade ; à droite et à gauche on posait des flambeaux ou des reliquaires ; enfin, des lampes étaient suspendues au tref..... Le tref était en usage dès le cinquième siècle, comme le montre à Rome une chapelle de la catacombe de Calixte ; il pouvait être de marbre ou de bois, parfois revêtu de lames de métal ouvragé ; il pouvait être soutenu par des colonnes..... » (Camille ENLART, *Manuel d'archéologie française*. Première partie « Architecture », p. 141-142. In-8, Paris, 1902.)

giques prescrivait l'érection à cet endroit. Il offrait aux méditations des fidèles, sous une forme sensible et matérielle, l'image du sacrifice sanglant du Calvaire, dont le sacrifice de la messe n'est, d'après le dogme catholique, que le renouvellement et la continuation journalière. Chaque église autrefois avait un tref de ce genre.

Ce curieux monument fut, sinon détruit, du moins profondément modifié il y a environ cinquante ans. La poutre, sciée et enlevée, disparut de l'église; je l'ai retrouvée dans la cave du curé, où elle sert de « chantier » aux tonneaux. Le groupe mystique qu'elle supportait jadis est aujourd'hui dispersé et dénué de son véritable sens, mais on peut néanmoins l'étudier encore dans l'édifice dont il constituait l'ornement le plus visible. Le crucifix est placé au deuxième pilier de la nef, en face de la chaire; la Vierge et saint Jean, juchés sur deux modestes supports, sont disposés à l'entrée de l'édifice, de chaque côté d'une arcade mettant en communication le rez-de-chaussée du clocher et l'église.

Le Christ. — Le Christ, étendu sur la croix, dominait autrefois toute la composition dont il formait le centre. Son corps, taillé dans un seul bloc de bois, allongé non sans raideur sur le large montant de l'instrument du supplice, présente une rigidité, une sécheresse de lignes rappelant à première vue les crucifix gothiques. Il offre des affinités incontestables avec celui que nous avons vu au centre de la scène principale du retable d'Hattonchâtel et ceux que nous rencontrerons par la suite à Bar-le-Duc et à Briey.

La tête, sur laquelle est enfoncée une lourde couronne d'épines,

se présente de trois quarts à droite et légèrement penchée en avant. La chevelure, disposée en mèches régulières, assez longues et bouclées à leur extrémité, tombe éparsée de chaque côté du visage. La figure, encadrée d'une barbe épaisse, traitée comme les cheveux, est d'un aspect assez adouci. L'artiste, contrairement à ce que nous constaterons souvent par la suite, semble avoir cherché à rendre ici bien moins les convulsions de l'agonie que la majesté calme de la mort. Le nez est assez long ; les yeux, bien dessinés, sont clos par les paupières supérieures tirées et largement tombantes, débordant sur les paupières inférieures. Les lèvres fines, presque enfouies sous la masse touffue de la barbe et de la moustache, sont pincées par un rictus douloureux. L'expression générale est d'une majesté grave et douce. C'est celle de l'Ouvrier divin, venant de consommer le rude labeur de la rédemption des hommes, s'abandonnant volontairement à la mort en murmurant : « Tout est consommé ! »

Les bras du Crucifié sont largement étendus, dans une position presque horizontale ; la paume des mains se creuse et les doigts contractés sont presque refermés sur les clous. Malgré une maigreur assez accentuée et une rigidité générale des membres produisant un allongement en somme plus apparent que réel, l'anatomie est parfaitement traitée. Les proportions des différentes parties du corps sont mieux observées qu'à Hattonchâtel, et s'il y a ici, fait qui pourrait tenir à un défaut de matière, moins de mouvement dans les extrémités inférieures, elles sont d'apparence moins grêle. Le modelé, ferme et sec, accuse exactement les différentes saillies des muscles ; toutes sont bien à leur place et rendues simplement sans parti pris d'aucune sorte. Les pieds, un peu tirés et aplatis — ce qui fait paraître les jambes démesurées

— sont superposés et sans aucun support ; celui de droite est ramené sur le gauche ; un seul clou les traverse.

Au côté droit de la poitrine, une large plaie. Un linge étroit ceint les reins. Disposé par petits plis longs et secs, presque symétriques, il est noué sur le côté gauche, où il retombe en deux masses distinctes et de longueur différente.

La croix qui supporte le corps du Christ est faite de deux pièces de bois, très larges, mais peu épaisses. Un volumineux *titulus*⁽¹⁾, entouré d'un rebord saillant et dont les angles supérieurs sont légèrement abattus, surmonte la partie verticale, qui devait, autrefois, avoir une longueur beaucoup plus grande.

La Vierge. — Dans la composition primitive, la Vierge devait, selon les règles de l'iconographie, être placée au côté droit de la croix. Elle nous apparaît debout, dans la pose naïve et traditionnelle de la prose : *Stabat Mater Dolorosa*, le corps légèrement incliné, les bras tombants, les mains jointes ; la tête modérément penchée et portée vers la droite.

Le sujet choisi par l'artiste pour figurer la mère du Sauveur ne présente aucune tendance à une idéalisation quelconque. C'est une figure de paysanne lorraine, encore assez jeune, et dont le modèle, trouvé sans grande recherche, a été rendu de même. On distingue malgré tout, dans ces traits assez vulgaires et réalistes, une très grande vérité d'expression qui, sans atteindre le degré d'excessive acuité que nous trouverons dans la figure de saint Jean, n'en offre pas moins un charme singulier et un réel mérite.

Le costume de la Vierge rappelle immédiatement celui du

1. On appelle ainsi la tablette fixée au sommet de la croix et sur laquelle sont gravées les lettres I. N. R. I.

P. DENIS — *Ligier Richier*



Beyle-Souron & Co. 96.

(Cliché de l'auteur)

LA VIERGE

(Calvaire de Génicourt)

même personnage dans les tableaux du retable d'Hattonchâtel. Nous trouvons ici une longue robe, très simple, à manches étroites, moulée pour ainsi dire sur le buste et tombant jusqu'à terre en plis raides et rares. Un grand voile, à saillie assez proéminente, est jeté sur la tête. Pincé par un gros pli un peu au-dessus de la nuque, il tombe de chaque côté de la figure en rentrant légèrement à la hauteur des épaules, dessinant dans sa chute une ligne sinueuse et ondulée. Une guimpe d'étoffe plus fine est ajustée en dessous et encadre la partie inférieure du visage. Mais au lieu d'être ici, comme dans les figures précédentes, simplement striée des cassures causées par les attaches et la retombée de la toile, elle offre une série de plis verticaux, symétriquement disposés, à la naissance desquels l'artiste a rendu, avec un grand souci d'exactitude, le flottement et les froissements causés par les mouvements de la tête.

Un ample manteau, fait d'une large pièce d'étoffe très souple, est simplement posé sur les épaules. Ramené et ramassé en avant du corps par le mouvement des bras qu'il enveloppe complètement, il est maintenu entre les mains jointes, serrées contre la poitrine, et descend de là, en longs plis onduleux, presque parallèles, jusque sur les pieds entièrement dissimulés sous la jupe.

Le visage de la mère du Sauveur, assez vulgaire comme nous le disions en commençant, est néanmoins très régulier de lignes et d'aspect. Il exprime une douleur intense, concentrée, arrivée à son paroxysme. Les yeux, très correctement dessinés, semblent n'avoir plus de larmes; creusés en quelque sorte par l'acuité de la souffrance, de profonds sillons en cernent les paupières inférieures. La bouche, entr'ouverte, est déformée par un

spasme douloureux qui resserre les narines, tirant le pli nasolabial et les commissures des lèvres; une respiration haletante, entrecoupée de sanglots étouffés, semble s'en échapper. Le menton, assez proéminent et arrondi, se creuse d'une fossette.

Les bras, ramenés en avant du corps, tombent dans un mouvement de lassitude, d'épuisement, et les mains un peu fortes, des mains de paysanne accoutumée aux rudes labeurs des champs, se joignent dans un geste suprême de détresse résignée.

Il y a, dans toute cette figure, très gothique encore de travail et d'esprit, une émotion discrète et douce qu'on ne peut s'empêcher de ressentir. La douleur s'y lit dans toutes les lignes et cependant, nulle déformation ni maniérisme; il y a ce qu'il faut, rien de plus. Quelle grâce aussi dans le geste naturel et simple de la Vierge s'enveloppant dans les plis de son manteau! Sentant ses forces sur le point de la trahir, elle semble pour ainsi dire se replier sur elle-même, s'isoler du reste du monde, pour se concentrer uniquement dans sa souffrance, dont une lumière intérieure, illuminant d'un reflet vague et lointain son visage bouleversé, paraît lui révéler tout le prix. C'est bien là du Richier et rarement par ailleurs le maître atteindra, avec une telle simplicité de moyens, autant de sincérité et d'expression.

Saint Jean. — La figure du fidèle compagnon de la Vierge au Calvaire est conçue dans le même esprit, le même style que celle à laquelle elle fait face. Elle occupait, dans le groupe primitif, la gauche du divin Supplicié.

Le saint apôtre, qui devait à l'origine être placé de profil, se présente à nos yeux debout, le genou droit légèrement fléchi, les bras tendus, les mains rapprochées et jointes. La tête, tournée

ainsi dans la direction du crucifix, vers lequel se dirigeaient le geste et le regard, est modérément levée. Comme type, ce personnage n'est guère plus cherché que celui qu'il accompagne, et l'artiste l'a rendu avec le même réalisme, un peu plus tendu peut-être, pour lequel aucun détail n'a été superflu. C'est un jeune paysan lorrain, aux traits vigoureusement accentués, aux larges épaules, au cou robuste et fort.

Ici encore, le costume est semblable à celui du même apôtre dans les différentes œuvres de Richier. Très sobre, très simple, il ne comporte qu'une tunique et qu'un manteau. Le col de la tunique est largement dégagé et fermé par un bouton. Les manches, assez étroites, sont boutonnées de même aux poignets. Les plis rares, ramassés autour du corps dans une chute assez raide, accusent fortement le mouvement du genou droit. Le manteau, fait comme celui de la Vierge d'une pièce d'étoffe étroite et longue, est jeté sans affectation ni recherche sur la tunique. Passé d'abord dans la ceinture, au-dessous de laquelle il laisse pendre une assez longue pointe, il remonte sur l'épaule droite, d'où il descend presque jusqu'à terre en enveloppant tout le haut du bras. Ramené transversalement sur le dos, il vient ensuite, en passant sous le bras gauche, se rattacher à côté de l'autre extrémité pendante et tombe de là, en plis d'une ampleur superbe, traités de façon identique à ceux de la figure précédente, jusque sur le bas de la robe.

La physionomie, franchement accentuée, est surtout remarquable par l'expression intense et passionnée qui s'en dégage. Une abondante chevelure, disposée en mèches bouclées, largement ramenées sur le front et recouvrant complètement les oreilles, tombe jusque sur la nuque où elle forme une masse

épaisse et touffue. Le regard, concentré sur le Christ dont il semble suivre tous les mouvements, est d'une fixité que rien ne paraît devoir détourner de son objet. Tous les muscles de la face, tendus en quelque sorte par un violent effort de volonté, suivent la même direction. Les sourcils durement contractés; le front plissé; les yeux fixes et immobiles; les traits bouleversés, anxieux; la bouche aux coins tombants, dont les lèvres minces paraissent agitées d'un tremblement convulsif; le cou tendu, porté en avant; tout exprime à la fois le chagrin, presque le désespoir, en même temps que l'étonnement, la stupeur dans laquelle l'apôtre est plongé à la vue d'un spectacle dont le sens lui échappe et devant lequel il se sent impuissant.

La figure de saint Jean est juvénile; les lignes, bien que dures et saillantes, ne manquent cependant pas d'une certaine régularité. Elles dénotent, ainsi que le cou puissant aux muscles vigoureusement accusés, une force physique peu commune. Les deux bras, levés dans un geste de commisération et de pitié, accusent encore, s'il est possible, l'expression de souffrance aiguë, étonnée, de la physionomie et du regard. Les mains ouvertes, aux doigts légèrement croisés, semblent implorer dans leur élan tout spontané, presque instinctif, une grâce suprême, une dernière parole de consolation et d'espérance.

Telles sont, dans leurs grandes lignes, les trois statues qui composaient jadis le groupe du Calvaire sur le *tref* de l'église de Génicourt. Bien que séparées aujourd'hui et déplorablement enlaidies par un barbouillage récent, elles sont, somme toute, à peu près intactes et dans un parfait état de conservation. Si nous ne pouvons, à l'aide de documents d'archives, appuyer d'irréfu-

tables arguments l'attribution que nous proposons, il y a croyons-nous, dans leur facture même, des indices suffisants.

Cette composition, aux lignes quelque peu grêles et allongées, présente dans son ensemble les caractères généraux des œuvres du même genre exécutées dans le premier tiers du seizième siècle. De cette époque datent l'église de Génicourt et les premiers travaux de Ligier Richier. Très gothique encore de lignes et d'aspect, le groupe de Génicourt rappelle le style du retable d'Hattonchâtel, daté, nous l'avons vu, de 1523. Son exécution ne doit être que très peu postérieure. Nous y retrouvons des procédés de travail presque identiques, la même recherche passionnée de l'expression et du sentiment religieux, des costumes offrant de curieuses analogies et des physionomies certainement très voisines. Les plis des draperies ont cependant ici quelque chose de plus doux, de plus souple; leurs cassures sont moins anguleuses; le modelé des nus, plus ferme, est aussi beaucoup plus exact. Mais il faut remarquer que nous sommes en face de statues exécutées dans une matière différente et de dimensions beaucoup plus considérables⁽¹⁾.

Si, quittant Hattonchâtel, on rapproche ces figures de celles, un peu moins anciennes, que nous rencontrerons par la suite, les analogies de style paraissent plus frappantes encore. Le Christ de Génicourt ressemble beaucoup, par exemple, à ceux de Bar-le-Duc et de Briey. Ce sont les mêmes formes grêles et amaigries, la même pose, non exempte d'une certaine raideur; ce sont aussi les mêmes défauts : aplatissement de la poitrine, allongement exagéré et raideur cadavérique des jambes. Les ressemblances

1. Chaque statue mesure environ 1^m,30 de hauteur.

des têtes de tous ces christs sont plus remarquables encore : lourde couronne d'épines fortement enfoncée sur la tête; cheveux en grosses mèches paraissant comme glacées par le sang, tombant éparses et raides de chaque côté de la figure. A Génicourt pourtant, la physionomie est assez calme et l'expression d'angoisse douloureuse qui caractérise la plupart des christs de Richier se trouve visiblement adoucie. Par là, le Christ de Génicourt est à rapprocher d'une tête dont il n'existe plus, croyons-nous, qu'un moulage conservé au musée de Nancy et qui appartenait au Christ d'un calvaire monumental placé autrefois dans l'église de l'abbaye de Saint-Mihiel.

Pour les statues de la Vierge et de saint Jean, des comparaisons analogues peuvent pareillement s'établir. Sans trop nous étendre sur les ressemblances de costume, nous voulons cependant signaler le voile de Marie dont l'agencement est des plus caractéristiques et que nous retrouverons, scrupuleusement copié, dans toutes les figures analogues dues au ciseau du maître. Comme pose, notre Vierge peut être mise en parallèle avec la prétendue Madeleine du sépulcre de la chapelle Sainte-Anne, à Clermont-en-Argonne. Les visages de la Vierge et de saint Jean rappellent la Vierge et le saint Jean de Briey, pour lesquels il semble que l'artiste ait repris les mêmes modèles et dont la pose seule présente quelques variantes.

La technique et l'exécution présentent des ressemblances plus accusées encore. C'est le même système de draperies, très ingénieusement agencées, aux longs plis amples et symétriques, fouillés avec une dextérité remarquable. L'ensemble en demeure simple, logique et clair, se lit à merveille et le dessin est toujours d'une impeccable correction. Dans le rendu des phy-

sionomies, même grâce discrète et douce, même style, un peu tendu peut-être, mais sans idéalisation d'aucune sorte. L'artiste semble avoir mis dans tout l'ensemble quelque chose de cette foi modeste et naïve qui animait nos vieux imagiers gothiques et cherché à rendre, avec le plus de sincérité possible, mais sans mise en scène ni gesticulation inutile, des expressions un peu passionnées peut-être, mais profondément justes et vraies.

Sans doute, nous sommes encore assez éloigné des figures élégantes et raffinées du sépulcre de Saint-Mihiel, et les trois statues de l'église de Génicourt, de facture assez simple et sans prétention, n'ont avec ces dernières qu'une parenté relative. Mais en les examinant de près, on y trouve de nombreux points de comparaison et de contact dénotant clairement leur commune origine. L'esprit qui a guidé le ciseau du statuaire est le même ici que là. S'il est exprimé d'une façon un peu moins savante, il se sert des mêmes moyens et n'en demeure pas moins aussi persuasif et touchant.

Nous ne croyons donc pas nous être trop aventuré en plaçant sous ces trois morceaux, curieux à plus d'un titre, le nom de Ligier Richier. Malgré l'absence de documents positifs et en dehors des coïncidences de date d'abord, de proximité de lieux ensuite, il y a encore, et nous pensons les avoir montrées, tant de similitudes alliées à une telle identité de travail et de moyens, que le doute nous paraît impossible et la certitude presque aussi absolue que si elle nous était historiquement démontrée.

La ville de Bar-le-Duc, dont les vieilles rues tortueuses et montantes ont un aspect si pittoresque, conserve, dans une de

ses églises, les débris d'un Calvaire que la tradition attribue à l'atelier de Saint-Mihiel. Bien qu'il soit impossible de dater ce groupe, certains détails peuvent néanmoins nous le faire regarder comme presque contemporain de celui de Génicourt. Il n'en reste plus aujourd'hui qu'un Christ en croix, de grandeur naturelle, accompagné des deux larrons. Chaque personnage est suspendu, sans grand souci des règles architecturales, à une des colonnes de la nef de l'ancienne Collégiale de Saint-Pierre, appelée communément église de la Ville-Haute. S'il faut en croire le barrisien Brouilly, ces trois statues se dressaient autrefois sur un socle de pierre placé au fond du chœur, derrière le maître-autel⁽¹⁾.

Le Christ, fixé aujourd'hui en face de la chaire, présente tous les caractères d'un travail de la première moitié du seizième siècle. Très naturaliste, surtout dans le rendu de la physionomie, il rappelle par certains côtés les christs bourguignons de l'école du quinzième siècle. Il offre également plus d'une ressemblance avec ceux d'Hattonchâtel et de Génicourt.

La pose contournée des deux larrons étonnera probablement les personnes qui ne sont pas familières avec l'iconographie gothique. Les exemples analogues ne sont cependant pas rares,

1. L'abbé SOUHAUT cite plusieurs fois, sans aucune référence, un manuscrit de cet auteur ayant pour titre : *Mémoire sur ce que la France a de plus curieux*, et dans lequel, en particulier, il serait fait mention « du grand Christ et des deux larrons du même maître que le fameux Sépulcre de Saint-Mihiel, qui se voient dans le fond du chœur de la collégiale de Saint-Pierre ». L'abbé ajoute : « Le rapporteur crut que ces statues étaient de pierre, mais la peinture qui les recouvre explique cette erreur. » (P. 52.) Une note insérée par l'abbé GILLANT dans son *Pouillé du diocèse de Verdun*, t. II, p. 193, confirme cette assertion. « Le Christ et les deux larrons, de grandeur naturelle, placés contre les piliers de la grande nef, étaient, avant 1855, dressés au fond du chœur, sur une pierre monumentale richement sculptée, qui sert aujourd'hui de fonts baptismaux..... »

soit en peinture, soit en sculpture, dans les œuvres françaises de la fin du quinzième et du courant du seizième siècle⁽¹⁾.

L'artiste ici, au lieu de figurer le Christ mort, comme à Génicourt, nous le représente expirant, la face crispée par l'agonie. Fixé par trois clous sur une haute croix, le corps entier s'affaisse et retombe dans cette inertie qui est le prélude des derniers instants. La pose est calme, non tourmentée et violente comme elle l'est généralement dans les crucifix de la période précédente.

Cruellement chargée d'une épaisse couronne d'épines que l'artiste a traitée branche par branche, avec un art exquis, la tête du Christ, légèrement penchée à droite, s'incline vers la terre. Le visage, assez allongé, est encadré d'une barbe courte et frisée; de longs cheveux, partagés en mèches régulières, tombent de chaque côté jusque sur les épaules. Les traits, un peu rudes et contractés, n'ont malgré cela rien de grimaçant ou de forcé; les yeux, aux paupières tombantes, se creusent dans les orbites fortement accentuées; le nez, un peu fort, très allongé, se pince, s'effile, et deux rides profondes en marquent la naissance; les lèvres entr'ouvertes, contournées, se crispent dans un râle. Le maître, ici comme dans les figures évidemment beaucoup plus parfaites que nous rencontrerons par la suite, a cherché l'expression la plus aiguë de la douleur et en a rendu, avec une âpreté qu'il ne cherche pas encore à atténuer sous la douceur du modelé, toutes les déformations et tous les spasmes. Le rapport des lignes n'en est malgré tout aucunement altéré. Une expres-

1. Ils rappellent surtout, et la remarque a été faite par COURAJOD, *lib. cit.*, t. III, p. 281, les larrons du calvaire qui domine la *Mise au tombeau* de Solesmes. Le même auteur ajoute : « C'est plus naturaliste et bourguignon que ne le sera le Ligier Richier de la dernière heure. »

sion de tristesse profonde et pénétrante se dégage de ces traits tendus par la souffrance, mais elle garde une harmonie, une mesure, qui rappelle les plus belles productions des vieux maîtres français.

Comme dans les figures d'Hattonchâtel et de Génicourt, les bras du Christ sont largement étendus, presque horizontaux, mais sans aucune raideur. Les muscles tendus s'y dessinent sous la peau, et les doigts, légèrement contractés, se referment sur les clous. La poitrine est creuse, amaigrie, les pectoraux s'y accusent à peine, mais toutes les saillies musculaires, faiblement indiquées il est vrai, sont bien à leur place. Les formes générales du corps et les cuisses sont un peu grêles; les jambes fines et allongées. Celle de droite manque de cambrure et ce défaut la fait paraître un peu longue. Les pieds, d'une très belle facture, sont superposés, celui de droite ramené sur le gauche, et fixés par un seul clou. *Ni suppedaneum ni titulus*.

La pose des deux larrons fait avec celle du Christ un contraste dont le réalisme un peu violent n'était point fait pour déplaire à l'artiste. Aucun clou ne les retient, ils sont simplement liés au moyen de cordes sur des croix en forme de T⁽¹⁾.

1. Ce mode de représentation des larrons est très ancien dans l'art chrétien où il est devenu, malgré quelques exceptions, une règle à peu près commune. Il est cependant contraire aux Évangiles et aux textes des Pères. Saint Augustin, parlant du bon larron, dit : « Qui in : emetipso erat clavis confixus » (*Serm. CXXX, de Temp.*); saint Grégoire dit également du même personnage : « In cruce clavis manus pedesque ejus ligaverunt : » (*Moral. lib. XVIII, cap. 23.*)

Malgré cela, et sans doute pour ne pas assimiler complètement le supplice du Christ à celui d'infâmes scélérats, les artistes adoptèrent le genre de représentation suivi par Ligier Richier. Le plus ancien exemple connu se voit sur deux ampoules conservées au trésor de Monza et datant du sixième siècle. Des figures analogues se voient en Lorraine : retable du maître-autel de Génicourt, début du seizième siècle, où un ange emporte l'âme du bon larron, et un démon celle du mauvais ;

Le bon larron, placé selon les données conventionnelles à la droite du Christ, vient de voir ce dernier pardonner à son repentir. Sa tête est longue, forte; ses cheveux en désordre. Son visage osseux, modelé par larges coups, est d'un aspect rude et sauvage. Une expression de confiance calme et résignée vient adoucir ses traits où semble planer un rayon d'espérance. La pose du corps rend ce caractère encore plus saillant. L'attitude est exempte de raideur, aucune convulsion n'agite les membres, il rend en paix son dernier soupir. Le bras droit, violemment tiré en arrière, plié au coude et ramené ensuite en avant, s'appuie sur la traverse du gibet à laquelle une corde le lie. La main, aux os saillants, est naturelle et sans crispations. L'avant-bras gauche tombe le long du corps; la partie inférieure, tirée également en arrière, est attachée au montant de la croix. Le tronc est légèrement déjeté à gauche, la poitrine un peu creusée, et les jambes, remontées et liées par une corde, se croisent sans contractions et d'une façon qui, bien que visiblement cherchée, paraît cependant très naturelle. Celle de gauche se projette librement et la droite, ramenée en dessous et pliée au genou, est d'une exécution particulièrement soignée; les muscles s'y dessinent d'une façon très juste ainsi que les os du pied, qui font saillie sous la peau. Une draperie, fixée au moyen d'une corde à la naissance de la cuisse droite, retombe en larges plis flottants

retable de Mognéville, même période; fresques de l'église de Malzéville (près Nancy), exécutées vers le même temps et dans plusieurs autres monuments.

Les croix des larrons étaient également semblables à celle du Christ. Rien ne le prouve mieux que la légende de l'Invention de la Croix. (Voir *Légende dorée*, traduct. de Téodor de Wyzewa, p. 264.) Sainte Hélène ne savait comment distinguer, parmi les trois croix exhumées par ses ordres, quelle était celle du Sauveur. Il fallut le miracle suggéré par saint Macaire pour tirer de sa perplexité la pieuse impératrice.

après avoir formé deux gros nœuds bouffants parfaitement étudiés et rendus.

Le mauvais larron, au contraire, semble se crispier de douleur et de désespoir. On sent, dans ce corps d'athlète, à la puissante structure, la lutte suprême d'une nature qui se débat contre la mort; une sorte de répulsion qui le fait s'éloigner du Christ dont le calme abandon paraît lui faire horreur. La tête, plus massive que chez le sujet précédent, retombe sur le côté gauche; les traits sont rudes, crispés, rendus par larges coups secs et durs. Le corps est violemment déjeté, tiré sur la gauche, dans une pose impossible, presque invraisemblable, mais très étudiée et très vraie.

Il y a dans cette œuvre, largement modelée, une énergie, une sauvagerie même, poussée jusqu'à l'extrême et dans laquelle Ligier se montre sous son vrai jour. Elle établit, de la façon la plus évidente, le parti qu'il tire et saura tirer plus tard encore de certaines exagérations de modelé et de mouvement, pour arriver à communiquer à quelques-uns de ses personnages cette expression passionnée, violente même, qui les caractérise et qu'il était, surtout ici, impossible d'accentuer davantage.

Ces trois sujets, taillés dans des blocs de noyer, sont, suivant la coutume du temps, recouverts de peinture. Des mains modernes ont malheureusement un peu trop avivé les teintes primitives que le temps s'était chargé d'adoucir et de délicatement patiner.

Quand on étudie attentivement ces figures, on ne peut s'empêcher d'être frappé de certaines inégalités d'exécution qui existent entre elles. Alors que le corps du Christ est d'apparence mièvre, plutôt grêle, d'un modelé un peu anguleux, les corps

des larrons sont de facture beaucoup plus souple, plus arrondie; leur anatomie, malgré quelques raccourcis légèrement défectueux, paraît mieux traitée, mieux rendue. Quelques critiques ont voulu voir, dans ce fait, la preuve de l'intervention d'autres mains et, partant de là, ont quelque peu combattu l'attribution qui en a toujours été faite à Ligier Richier. Nous ne sommes pas de cet avis et pensons que l'aspect maigre et fluet qui se remarque, ici comme dans presque tous les crucifix attribués à l'atelier, est la conséquence des habitudes iconographiques du temps.

Il était en effet d'un usage tout à fait courant dans l'art, depuis le quinzième siècle, de donner au Christ en croix l'aspect le plus pathétique et le plus émouvant. Au seizième siècle, des modifications s'étaient introduites dans ce type et les imagiers, sans donner encore à leurs crucifix les formes soignées qui ne devaient pas tarder à apparaître, avaient en partie renoncé aux représentations si tragiquement réalistes familières à leurs devanciers. La douleur s'exprimait surtout dans le regard, dans la face creusée par les souffrances de l'agonie. Le corps avait perdu l'effrayante maigreur, la musculature saillante, la pose tourmentée de l'âge précédent. Mais il demeurait allongé, rigide et immobile, presque collé au montant de la croix, dont il ne dépassait guère la largeur.

C'est exactement ce que nous avons constaté jusqu'ici dans les différents christs en croix que nous avons examinés et Richier n'a fait que suivre les traditions de son époque. Plus libre dans l'interprétation des larrons, il a suivi sans contrainte ses idées personnelles. C'est ce qui explique, croyons-nous, les différences qui se peuvent remarquer ici, au moins dans certains procédés

d'exécution et que nous retrouverons presque identiques à Briey dans un sujet semblable.

Dom Calmet, dans son article biographique sur Ligier Richier, place au nombre de ses œuvres « un fort beau Crucifix qui se voyoit dans la Paroisse Notre-Dame de Bar-le-Duc, accompagné de la sainte Vierge soutenüe par S. Jean, de S. Longin et des quatre Anges qui reçoivent le Sang qui coule des quatre playes du Sauveur » ⁽¹⁾. La citation est empruntée au manuscrit de Chatourup qui, lors de son passage à Bar en 1532, vit le groupe en place et le nota dans sa relation.

Ces quelques lignes d'un contemporain du sculpteur classent cette composition parmi les plus authentiques et nous obligent à rechercher s'il n'existerait pas quelque rapport entre l'œuvre décrite par le voyageur troyen et celle que nous venons d'étudier. La chose paraît vraisemblable, mais l'identification est difficile à établir. Du reste, à l'époque où écrivait Dom Calmet, le groupe avait déjà subi quelques remaniements, car l'auteur ajoute : « Ces pièces sont encore *en partie* dans cette église, mais transportées sur une porte du Collatéral de la Paroisse ⁽²⁾. »

Plus tard, dans sa *Notice de la Lorraine*, publiée en 1756,

1. *Bibliothèque lorraine, lib. cit.*, col. 825. L'église de Notre-Dame de Bar demeura jusqu'en 1688 l'unique paroisse de la ville de Bar. Elle était unie à un prieuré bénédictin, fondé par la comtesse Sophie en 1088, et donné par elle à l'abbaye de Saint-Mihiel. Le prieur avait le titre de *curé-primitif*, et jouissait de tous les droits et revenus de la cure. Ni lui ni ses religieux n'exerçaient malgré cela les fonctions curiales, dévolues par eux à un certain nombre de chapelains ou de vicaires choisis dans le clergé séculier. Le prieuré de Bar dépendant de l'abbaye de Saint-Mihiel, il n'est pas étonnant de rencontrer dans son église des œuvres de Richier.

2. La grande nef, au fond de laquelle était situé le chœur des religieux, leur était sans doute réservée et la paroisse n'avait la jouissance que des chapelles et des nefs latérales.

l'Abbé de Senones revint sur le même sujet; mais il semble dire, cette fois, que l'ancien calvaire de Notre-Dame se trouvait à Saint-Maxe. Il écrit en effet, avec l'indication marginale *Ouvrages de sculpture à Saint-Maxe de Bar* : « On voyoit autrefois dans la Paroisse de Notre-Dame des Pièces de sculpture remarquables de la main de Ligier Richier, un des plus habiles de l'Europe en son temps..... mais comme ces ouvrages n'étoient qu'en bois le temps qui dévore toutes choses les a détruites, en sorte qu'on ne les y connoît plus, du moins ils sont déplacés et mis en différents endroits ⁽¹⁾. »

Ces lignes ne sont pas des plus claires et il est permis de se demander si les ouvrages de Richier étaient à Notre-Dame ou si, comme semble le dire l'indication mise en regard, ils avaient été, par suite de circonstances ignorées, transportés à Saint-Maxe. Il ressort malgré tout des deux textes que le calvaire vu par Chatourup — car il ne peut guère être question d'une autre œuvre — avait subi, du fait de sa vétusté ou pour toute autre cause, un remaniement complet et que plusieurs morceaux en avaient été transportés en différents endroits. Si l'on en juge par la place accordée aux débris demeurés à Notre-Dame, un dessus de porte, leur nombre ne devait pas être bien considérable.

Aucun passage ni de Chatourup ni de Dom Calmet ne mentionne les larrons, mais il semble malgré cela qu'ils aient existé. En effet, si l'on en croit le manuscrit cité par l'abbé Souhaut ⁽²⁾ — et qui peut avoir été écrit après la réunion des deux collégiales en une seule et le transport, à Saint-Pierre, des objets d'art con-

1. *Notice de la Lorraine*, t. I, col. 86.

2. Voir plus haut, page 84, note.

servés à Saint-Maxe — un Christ en croix, accompagné des deux larrons, se trouvait au fond de l'abside de Saint-Pierre. Aucune des descriptions plus anciennes ⁽¹⁾ ne nous apprend l'existence d'un pareil groupe en cette place. Serait-ce un reste du calvaire de Notre-Dame, retrouvé à Saint-Maxe, et installé à Saint-Pierre après la fusion des Chapitres? Rien ne nous l'indique, mais la chose n'est pas impossible. Cette œuvre se trouvait encore dans le même lieu, en 1790, lors de l'inventaire dressé par les commissaires du district. Leur procès-verbal du 31 décembre la décrit en ces termes : « Les châsses et bustes (dont la plupart provenaient de Saint-Maxe) sont placés *au fond du chœur*, au-dessus d'un petit autel et au-dessous *d'un grand crucifix accompagné de saints et de statues, le tout en forme de calvaire*; ce monument paroît être en pierre et lié avec l'édifice » ⁽²⁾. Nous savons par ailleurs ⁽³⁾ que le Christ et les larrons demeurèrent dans le même endroit jusqu'en 1855, date à laquelle les trois croix furent déplacées et suspendues aux piliers de la nef; la pierre sculptée qui leur servait de support fut transformée en fonts baptismaux. Quant aux autres statues, on n'en trouve aucune trace et il semble qu'elles aient disparu pendant la tourmente révolutionnaire.

Peut-on, pour conclure, admettre que le calvaire exécuté par Richier pour l'église paroissiale de Notre-Dame, après avoir été, par suite de circonstances inconnues, transporté en partie à Saint-Maxe, puis à Saint-Pierre lors de la fusion des Collégiales, est

1. Cf. DOM CALMET, *Notice de la Lorraine*, t. I, col. 81-82. DURIVAL, *Description de la Lorraine et du Barrois*. Nancy, 1779, t. II, p. 346.

2. Arch. de la Meuse, série G, inventaire de Saint-Maxe et de Saint-Pierre, 1790.

3. Voir plus haut, p. 84, note.

bien celui qui s'y trouve encore aujourd'hui ? Les textes, que l'on pourrait désirer plus explicites, paraissent l'indiquer, mais nous ne voudrions cependant rien affirmer. Peut-être y a-t-il eu deux œuvres distinctes, dont une seule aurait été conservée ? La chose nous paraît douteuse, car il n'entrait pas dans les usages du temps de composer un calvaire avec seulement les trois images du Christ et des larrons.

Il y a, pour nous, de grandes chances de certitude en faveur de l'identité et on peut, il nous semble, classer parmi les œuvres les plus authentiques de Ligier Richier le Christ aux larrons de Saint-Pierre de Bar, dernier débris du grand ensemble noté par un contemporain.

CHAPITRE VII

LES " PIETA "

LES REPRÉSENTATIONS DE LA « VIERGE DE PITIÉ » — TYPE ADOPTÉ PAR RICHIER
— GROUPE D'ÉTAIN ET MAQUETTE DE CLERMONT-EN-ARGONNE

Inspirés par les auteurs mystiques qui, dans leurs œuvres, associaient la Vierge à toutes les souffrances du Christ, mêlant, à la *Passio* du fils, la *Compassio* de la mère, les artistes du quinzième siècle cherchèrent des thèmes iconographiques pouvant leur permettre d'exprimer ces sentiments. Celui dans lequel il semble qu'ils se soient complu, parce que, plus humain, plus tangible, il parlait davantage à leur imagination et à leur âme, est celui qui représente la Vierge tenant sur ses genoux son fils mort.

Ce type, connu sous le nom de *Vierge de Pitié*, de *Pitié*, ou de *Pietà*, pour employer le mot italien, apparaît, dit M. Émile Mâle⁽¹⁾, dès la fin du quatorzième siècle. C'est là, ajoute-t-il, une silhouette toute nouvelle dans l'art.

« L'idée de ce groupe remonte aux *Méditations* de saint Bonaventure sur la vie de Jésus-Christ. Le livre date de la fin du treizième siècle, mais il ne devint populaire que dans le courant du quatorzième. Saint Bonaventure est le premier qui nous dise

1. « L'Art français de la fin du Moyen Age. » (*Revue des Deux-Mondes*, numéro du 1^{er} octobre 1905.)

qu'après la descente de croix, la Vierge prit le cadavre de son fils sur ses genoux et le contempla longuement.

« Le sujet se rencontre pour la première fois dans les manuscrits de la fin du quatorzième siècle. Les Pitiés ont été peintes longtemps avant d'avoir été sculptées. Ce sont des miniaturistes qui, les premiers, probablement, en arrêterent les grandes lignes.

« Ces lignes n'ont guère varié. La Vierge, perdue dans un grand manteau sombre, est assise au pied de la croix. Le cadavre est posé sur ses genoux. Les jambes sont rigides, le bras droit pend inerte et vient effleurer la terre. La Vierge, d'une main, soutient la tête de son fils et, de l'autre, le serre contre sa poitrine.

« Au quinzième siècle, les sculpteurs n'eurent qu'à copier ce modèle désormais consacré⁽¹⁾. Il est difficile de dire à quelle époque les ateliers commencèrent à sculpter le groupe de la Vierge portant son fils mort. Les Pitiés du quinzième siècle sont très nombreuses, mais je n'en connais qu'une seule qui soit datée; c'est celle de Moissac, qui est de 1476. C'est peut-être une des plus anciennes. Toutes celles que j'ai vues portent la marque de l'art du temps de Louis XII. C'est donc à la fin du quinzième siècle et au commencement du seizième que les ate-

1. Les *Pitiés* sculptées sont généralement un peu différentes. La Vierge y est presque toujours représentée assise sur un tertre ou monticule gazonné. Ses deux bras maintiennent le corps étendu de droite à gauche sur ses genoux. D'autres fois, la main droite soutient légèrement la tête du Christ, alors que la gauche soulève le bras du cadavre, comme si Marie voulait le porter à ses lèvres ou montrer à tous les yeux la profonde blessure dont la main est transpercée. Dans l'église de Briey (Meurthe-et-Moselle), une très remarquable Pitié, en bois peint, nous représente la Vierge assise avec le cadavre du Christ. La main droite maintient le corps sur les genoux tandis que la gauche, soulevant un des coins du voile, semble vouloir s'en servir comme pour essuyer sur le front de son fils le sang et la sueur d'agonie.

liers de sculpture ont produit les innombrables Pitiés qui subsistent aujourd'hui en France⁽¹⁾. »

Le culte de Notre-Dame de Pitié, propagé principalement par l'ordre des Servites⁽²⁾, devint rapidement populaire et fut de bonne heure très répandu en Lorraine. Malgré les dévastations subies par cette province, d'anciens groupes de la Vierge de Pitié se rencontrent encore fréquemment dans les églises⁽³⁾.

Se conformant au goût de son temps et, probablement aussi, aux ordres qui lui étaient confiés, Richier dut sculpter assez souvent cette personnification de la douleur humaine pour ainsi dire divinisée. Nous n'en avons cependant rencontré, dans nos pérégrinations à travers le pays lorrain, que deux exemplaires pouvant lui être presque sûrement rattachés. Désirant suivre autant que possible l'ordre chronologique des œuvres, afin d'en mieux établir la filiation et de montrer en même temps le développement continu du talent de l'artiste, nous interrompons à ce point l'étude des Calvaires et nous examinerons ces ouvrages.

1. Émile MALE, article cité, p. 669-670.

2. Fondé en Toscane vers 1240, sous la règle de Saint-Augustin, avec le privilège d'ordre mendiant et qui prit très vite un grand développement. Ses membres étaient vêtus de blanc, d'où leur nom populaire de blancs-manteaux.

3. H. LEPAGE, *Communes de la Meurthe*, p. 383, cite la fondation en 1498 d'une chapelle de Notre-Dame de Pitié dans l'église paroissiale de Pont-Saint-Vincent, par Jeannot de Bidos, écuyer et seigneur du lieu et Madeleine de Parspergaire, sa femme. La statue qui décorait cette chapelle existe encore ; elle est de grandes dimensions et d'un beau travail. Les bords du vêtement de la Vierge sont décorés de grandes lettres gothiques, mais sans aucun sens. Nous avons aussi rencontré récemment, dans une chapelle de Notre-Dame de Pitié reconstruite en 1759, à l'extrémité du village de Champigneulles (près Nancy), une remarquable statue dont la pose, le costume et le travail se rapprochent beaucoup du type adopté par l'atelier de Ligier Richier. Elle n'est certainement pas postérieure au premier tiers du seizième siècle et mériterait d'être connue.

Leurs dates nous les révèlent comme antérieurs de quelques années aux derniers Calvaires qu'il nous reste à examiner.

C'est à quelques lieues de la frontière, dans l'église paroissiale de la petite ville d'Étain (Meuse), que nous rencontrons la première *Pietà* attribuée à Ligier Richier. Élevée autrefois sur une sépulture, elle est placée aujourd'hui dans le collatéral sud de l'édifice, à côté d'un autel dédié au Sacré-Cœur. On la désigne communément dans le pays sous le nom de : *Bon Dieu de Pitié*.

Au point de vue iconographique, le groupe de l'église d'Étain nous présente tout d'abord une véritable innovation. La Vierge, au lieu d'être assise comme à l'ordinaire et de porter le corps du Christ transversalement étendu sur ses genoux, est agenouillée sur le sol. Le cadavre est en partie allongé devant elle, et la Mère en soulève tendrement la main gauche, comme pour en mettre bien en évidence la douloureuse blessure. Ce type, dont nous avons rencontré dans les églises de Varangéville et de Saint-Nicolas-de-Port deux exemples un peu antérieurs au nôtre, nous paraît des plus curieux et particulier peut-être à la région lorraine (¹). Nous y retrouvons toutes les caractéristiques du style du maître sammiellois, et la signature moderne qui se lit sur la base nous paraît justifiée.

Sur une dalle de pierre taillée en rocaille et destinée à figurer le sol dénudé du Calvaire, une toison est étendue. La Vierge, le genou gauche fléchi et appuyé à terre, maintient contre sa jambe droite, dont le pied écarté est posé solidement à plat sur le sol, le corps inanimé, mais très souple encore, de son fils. Sa

1. MM. R. KŒCHLIN ET MARQUET DE VASSELLOT, attribuent la Pitié de Saint-Nicolas-de-Port à une origine champenoise. Cf. *La sculpture à Troyes et dans la Champagne méridionale au seizième siècle*, p. 83-84.

main gauche soutient le bras du Christ, tandis que de l'autre, passée derrière le corps, elle retient contre elle le buste presque entièrement soulevé. La tête, dans un mouvement de suprême abandon, vient reposer sur son épaule.

Nous rencontrons à nouveau ici tous les détails d'un costume dont les éléments nous sont déjà connus par des précédents assez nombreux. Un long voile, jeté sur la tête de Marie, descend en arrière, jusqu'à la ceinture, et projette sur le visage une ombre assez vive. La guimpe habituelle fait défaut et un corsage à manches collantes, garni au col d'un empiècement carré, boutonné sur le devant de la poitrine, modèle le buste ; une cordelière descend de la ceinture sur une robe étroite, taillée dans une étoffe épaisse, assez rude, permettant à peine le jeu de quelques plis rares et froids. Le pied droit, seul visible, est chaussé d'une large pantoufle à semelle plate, à bout très arrondi.

Le visage de la Vierge reproduit encore ce type de paysanne lorraine toujours cher à Richier. Aucunement idéalisé encore, il se dégage de ses traits communs une expression de tristesse un peu larmoyante peut-être, mais résignée et douce, qui rappelle cette note si juste, si discrète de la douleur, que l'atelier a toujours su exprimer avec tant de délicatesse et d'harmonie. Les yeux douloureusement baissés contemplent, avec une émotion contenue, le cadavre étendu devant eux. La bouche tombante et entr'ouverte semble exhaler une plainte presque involontaire, étouffée dans un sanglot aussitôt réprimé.

La pose du Christ, bien que très simple au premier abord, accuse déjà une certaine recherche et n'est pas sans offrir quelques défauts sujets à critique. Le torse relevé, appuyé contre le genou de la Vierge, qui le maintient avec le bras, est largement

modelé; les plans en sont nettement déterminés, les lignes générales harmonieuses et bien proportionnées. La plaie faite au côté droit du cadavre par la lance du légionnaire est franchement accusée: quelques gouttes de sang s'échappent de ses lèvres presque refermées. Un linge noué sur la hanche droite, de la même façon qu'à Bar-le-Duc, ceint les reins. La partie inférieure du corps s'allonge sur la toison qui recouvre le sol. La jambe droite, entièrement étendue, laisse apercevoir celle de gauche légèrement surélevée par le genou de la Vierge contre lequel elle s'appuie. Le bras droit tombe le long du corps, la main un peu en dedans; le gauche, soutenu au coude par la main de Marie, s'abandonne au bras maternel. La main, mal restaurée, tombe avec une raideur qui contraste avec la flexibilité des autres membres.

La tête de Jésus, doucement abandonnée contre l'épaule maternelle, est d'une régularité parfaite. Elle accuse déjà ce parti pris d'arrangement des détails, de précision minutieuse dans le rendu, que nous rencontrerons souvent désormais et que nous trouverons poussé à son extrême limite dans la tête du Christ du Sépulcre de Saint-Mihiel. La figure est modérément allongée et les lignes ne manquent point de finesse. Le front est bien développé, l'arcade sourcilière assez longue; les yeux, parfaitement dessinés, sont clos; ici encore, la paupière supérieure déborde sur la paupière inférieure. Le nez est droit, un peu pincé; la bouche entr'ouverte laisse apercevoir les dents. Une barbe fine et frisée, très délicatement traitée, encadre le visage, et les longues mèches bouclées de la chevelure tombent régulièrement de chaque côté jusque sur les épaules.

Un sentiment de paix profonde, de repos calme, presque

confiant, est empreint sur cette face et en adoucit les traits déjà un peu figés et tendus par la mort. Elle fait involontairement songer à celle, beaucoup plus maniérée encore, mais moins rayonnante peut-être, de l'œuvre ultime du maître, dont nous parlions plus haut.

Tout l'ensemble du groupe est taillé dans une pierre d'un grain très fin que l'artiste tirait d'une carrière des environs de sa ville natale et qu'il employa constamment pour ses ouvrages⁽¹⁾. L'ensemble mesure 1^m,30 de longueur à la base, 0^m,70 de largeur et 1^m,10, environ, de hauteur. Elle fut primitivement peinte, mais cette peinture, probablement fort détériorée par le temps, n'a point trouvé grâce devant les amateurs du lessivage et de la potasse. De malheureuses restaurations sont venues, elles aussi, altérer cette belle œuvre à laquelle les vicissitudes n'avaient point été épargnées. On ne peut que regretter ces pieds gonflés et mal rapportés, cette main aux doigts raidis qui tombe avec tant de lourdeur et forme, nous l'avons dit plus haut, un singulier contraste avec la flexibilité des autres membres.

Cette composition avait, à son origine, été érigée au-dessus d'une sépulture, dans une chapelle du cimetière paroissial appelée « Chapelle du Charnier » ou « de l'Ossuaire », mais dont le vocable primitif était « Notre-Dame de Pitié »⁽²⁾. L'épithaphe, gravée

1. Il est généralement reconnu aujourd'hui que cette pierre provient d'une carrière dite « de la Justice », située sur le ban de Saint-Mihiel, dont l'exploitation a cessé depuis un temps immémorial. Elle appartient à l'étage coralien. D'une extrême finesse, et d'un blanc mat qui prend avec le temps une teinte jaunâtre, elle se prête facilement au travail du ciseau, surtout lorsqu'elle est taillée au sortir de la carrière.

2. La fondation de cette chapelle remonte à l'année 1480. A cette date, Jean Thiéry, écuyer, demeurant à Étain, la fit construire à ses frais et dépens, sur un terrain lui appartenant et attenant au cimetière commun. Le vocable primitif,

sur le soubassement, permettait de la dater. Des documents réunis par un des anciens curés de la paroisse nous l'ont conservée et ont permis de la rétablir lors de la restauration et de la nouvelle érection du groupe à l'intérieur de l'église paroissiale. Nous pensons devoir la citer car, comme nous l'avons dit, elle fixe une date précieuse pour la question d'attribution.

CY DEVANT CESTE YMAIGE
 GIST HONNESTE FEMME
 GILBERTE MARQUE
 JAYDIS FEMME A JACQUEMIN QUIOLT
 QUI TRÉPASSA LE 6^{me} JOUR DE MARS
 L'AN MV^cXXV
 PRIEZ DIEU POUR ELLE
 LE DICT JACQUEMIN A FAIT FAIRE
 CETTE DÉVOTION
 L'AN MV^cXXVIII

Notre-Dame de Pitié, fut changé peu après, lorsque les propriétaires eurent permis que l'on y déposât les os extraits des fosses ouvertes pour de nouvelles inhumations. Elle prit alors le nom de *Chapelle du Charnier* ou de l'*Ossuaire*.

Les descendants du fondateur assignèrent à la chapelle certains revenus pour acquits de messes, et l'un d'eux, Thiéry Thiéry, établi à Saint-Mihiel, fit reconstruire l'édifice à ses frais en 1634. Il ordonna en outre, par testament du 11 juin 1651, qu'une somme de 1 600 fr. serait prélevée sur l'ensemble de sa succession et employée en achat d'héritages, dont la moitié des revenus serait attribuée au chapelain pour la rétribution de nouvelles messes, tandis que l'autre resterait entre les mains de l'héritier, patron de la chapelle, pour en assurer l'entretien et, au besoin, la reconstruction.

La collation de la chapelle et de ses bénéfices demeura la propriété des descendants du premier fondateur jusqu'à la Révolution. C'était, à l'époque, M. Thiéry de Languimberg dont la veuve demanda, en vain, d'être remise en possession des biens de la fondation, saisis comme appartenant à un bénéfice ecclésiastique. A dater de 1750, la chapelle, qui jusqu'alors avait eu son chapelain, fut desservie par le vicaire paroissial, chargé d'y dire la messe soixante-dix-huit jours de l'année et d'y lire la Passion selon saint Jean tous les vendredis. Les revenus étaient de 192 livres. Dans un procès-verbal de visite, dressé le 5 août 1773, on lit : « Il est de toute nécessité de démonter le ban avec son daussier, *du côté du Christ* (probablement notre groupe), pour le rassurer, etc... » Nous devons ces renseignements, extraits de papiers de famille mis autrefois à sa disposition, à l'obligeance de M. Léon Germain.

Au presbytère de Clermont-en-Argonne (Meuse) se trouve également une précieuse petite maquette en terre, ne mesurant pas plus de 0^m,30 de hauteur et qui offre tous les caractères de l'art de Ligier.

Elle représente également le groupe de la Vierge de Pitié et, si la date ne nous assurait pas qu'elle est postérieure, elle pourrait passer pour une étude de la « Pietà » d'Étain. On y remarque cependant des modifications importantes, comme si l'artiste, en modelant cette ébauche, avait voulu corriger certaines déficiences de son œuvre précédente. La composition est très remarquable et l'ensemble des lignes extrêmement harmonieux. Les personnages sont moins raides, les draperies moins sèches, leurs plis moins anguleux — il faut du reste faire aussi la part de la matière employée : la traduction en pierre n'aurait peut-être pas eu cette élégance. Le buste de la Vierge est plus souple, plus dégagé ; son mouvement est plus ample, presque gracieux. L'attitude générale sent un peu la recherche ; le vêtement s'agite, l'étude en est plus poussée, les bords du voile s'ondulent et une nuance de maniérisme, très discrète encore, commence à paraître notamment dans l'air de tête de la Vierge. Le costume de Marie est identique à ce que nous avons rencontré à Étain ; le visage, plus régulier, est moins expressif et moins réaliste.

La pose du Christ est à peu près la même que dans le groupe précédent. On remarquera toutefois que la tête est inclinée davantage sur la gauche, d'un mouvement un peu forcé. L'expression de la figure est moins bonne qu'à Étain, les traits en sont même assez vulgaires, le type très différent. Les extrémités sont démesurément allongées et l'étude anatomique du torse, trop poussée, trop naturaliste même, lui donne un aspect peu agréable.

Les mains des deux personnages sont aussi beaucoup trop longues et l'une, la droite du Christ, restaurée il est vrai, est singulièrement posée. Mais, encore une fois, il ne s'agit que d'une maquette, c'est-à-dire une étude rapidement enlevée de composition.

Tout l'ensemble accuse néanmoins une œuvre de Richier et les moindres détails dénotent sa manière et son style familier. Une date, 1530, est gravée en larges chiffres sous la base du groupe, précédée et suivie de deux signes indéchiffrables. L'œuvre est donc postérieure de deux ans à celle d'Étain. La Vierge, tout au moins, annonce de réels progrès et des tendances que nous verrons s'accroître bientôt. M. Pierson, statuaire à Vaucouleurs, auquel est due la découverte de ce groupe⁽¹⁾, l'a assez habilement restauré et refait, entre autres, le bras droit du Christ, qui manquait presque entièrement.

1. Il fut trouvé, nous a-t-on dit, dans les combles de la petite chapelle de Sainte-Anne, dont il sera question plus loin.

CHAPITRE VIII

DERNIERS " CALVAIRES "

DOM CALMET ET LE MANUSCRIT DE CHATOURUP — ANCIEN CALVAIRE DE L'ABBATIALE DE SAINT-MIHIEL — CE QUI EN RESTE — GROUPE DE LA « PAMOISON » — TÊTE DE CHRIST DU MUSÉE DE NANCY — CALVAIRE DE BRIEY — CHAPELLE DU « CALVAIRE » ET SA FONDATION — LE CHRIST ET LES LARRONS — LA VIERGE, SAINT JEAN ET LA MADELEINE

Deux « Calvaires », disions-nous dans notre dernier chapitre, nous restent à examiner encore, mais leurs dates nous obligeaient à en retarder l'étude. Arrivés à l'année 1530, dont l'indication nous est fournie par l'œuvre précédente, il nous est maintenant possible de les aborder. Un seul de ces deux monuments est malheureusement complet et il ne nous est parvenu de l'autre qu'une description très succincte et un groupe des plus curieux. Ce dernier figure, du reste, parmi les œuvres les plus connues de Ligier Richier; c'est même, pourrions-nous dire, la seule vraiment authentique. Mais on a généralement le tort, oubliant qu'elle n'est qu'une épave d'un des ensembles les plus importants de l'atelier, de la regarder comme une composition particulière. A l'encontre de la plupart des autres, sur lesquelles nous n'avons pour ainsi dire aucun document positif, un témoignage contemporain nous en donne une idée complète et en désigne l'auteur. Il nous permet en outre, à quelques années près, de lui assigner une date précise.

Parmi les documents qu'a employés Dom Calmet pour sa biographie de Ligier Richier, le plus intéressant et l'un des plus exacts aussi sans doute — car son auteur y rapporte des choses vues, sans trop se soucier de la forme du récit — est celui que l'on pourrait appeler les *Impressions de voyage d'un Troyen*. Nicolas Chatourup, bourgeois de Troyes, entreprit en compagnie de quelques compères, dans le courant de l'année 1532, un pèlerinage au sanctuaire fameux de Saint-Nicolas-de-Port, en Lorraine. De retour chez lui, il écrivit une relation détaillée de son voyage et la dédia à ses compagnons de route. Ce travail, resté manuscrit, tomba deux cents ans plus tard entre les mains de l'érudit bibliophile troyen, Grosley, qui le communiqua à Dom Calmet. Le docte bénédictin y fit, à plusieurs reprises, d'assez larges emprunts, et il nous transmet dans ses ouvrages quelques descriptions qui paraissent textuellement copiées⁽¹⁾.

Chatourup, allant de Troyes à Nancy, passa par Saint-Mihiel et y visita notamment l'église de l'abbaye bénédictine. « On voit dans cette église, dit-il, plusieurs ouvrages de sculpture, faits par *Maitre Ligier, tailleur d'images, demeurant au-dit lieu de Saint-Mihiel, que l'on tient pour le plus expert et le meilleur ouvrier en dit art que l'on vit jamais.* »

La désignation de ces « ouvrages » ne nous est malheureusement pas donnée. Mais ce que Chatourup nous dit avoir le plus remarqué était « un Crucifix, accompagné de la sainte Vierge de Pitié soutenüe par saint Jean, de saint Longin, de Marie-Ma-

1. Nous donnons, à la fin de notre travail, quelques détails sur le personnage dont il vient d'être question et les deux lettres écrites par Grosley à Dom Calmet, lors de la communication du manuscrit.

deleine, des quatre Anges qui tenoient chacun un calice pour recevoir le sang du Sauveur ⁽¹⁾ ».

Du grand ensemble admiré par notre voyageur, il ne reste plus guère aujourd'hui que le groupe isolé dont nous parlions en commençant. C'est, avec le « Sépulcre » et quelques autres, l'une des œuvres de Richier que l'on trouve le plus fréquemment reproduite. C'est également l'un des deux bijoux qui constituent la richesse artistique de Saint-Mihiel. Franchissons pour l'admirer le seuil de l'ancienne Abbatale, dédiée à l'archange saint Michel.

Après être passé sous la vieille tour romane, qui forme une sorte de vestibule accolé en avant de l'édifice principal, reconstruit à une date postérieure, nous pénétrons dans un monument aux vastes proportions. Ses voûtes élancées, ses lignes harmonieuses, la lumière adoucie qui tombe de ses hautes verrières, font au visiteur la plus favorable impression. Placée aujourd'hui dans la première travée du collatéral sud, au-dessus d'un autel de marbre noirâtre adossé à une fenêtre murée, l'œuvre de Richier attire de suite l'attention.

« Parmi toutes les œuvres du maître sammiellois, écrivait l'abbé Souhaut ⁽²⁾, je n'en connais pas de plus émouvantes que celles où son ciseau nous représente la Vierge, soutenue par saint Jean, s'évanouissant au pied de la croix du Calvaire ou auprès du corps inanimé de son fils. » Nous sommes ici pleinement d'accord avec le trop imaginaire biographe : convenons

1. Il est à peine besoin de faire remarquer que ce thème est tout à fait gothique, surtout le détail des quatre anges recevant le sang divin dans des calices. On les trouve dans le « Parement de Narbonne » dont nous avons parlé plus haut.

2. *Lib. cit.*, p. 82.

qu'il est impossible de rendre, avec plus de simplicité et de sentiment que ne l'a fait notre artiste, cette scène pathétique entre toutes.

Le haut Moyen Age, profondément pénétré du véritable sens des Écritures, avait ignoré ce genre de représentation. Il avait représenté la Vierge debout, *stabat*, contemplant de ses pieux regards les blessures du Christ; parce que, comme le dit saint Augustin, elle y voyait non le signe de la mort, mais celui du salut du monde.

La coutume de représenter dans les calvaires la scène de l'« Évanouissement » ou de la « Pâmoison » de la Vierge ne se répandit qu'aux environs du quinzième siècle. Elle était couramment en usage au temps de Richier, chez lequel nous l'avons déjà rencontrée au retable d'Hattonchâtel. Elle reçoit ici, l'artiste étant arrivé à l'entière possession de ses moyens, tout le développement qu'elle comporte.

La Vierge vient de s'évanouir, et saint Jean, selon la tradition rapportée par l'Évangile de Nicodème, la reçoit dans ses bras et l'empêche de choir. Le visage de l'apôtre manque d'expression, les bras trop symétriques de la Vierge ont de la raideur; l'ensemble est d'une sévérité un peu froide. Au reste, les attitudes sont vraies, les draperies simples. Le groupe est d'une belle et forte tenue, qui touche au grand. N'oublions pas d'ailleurs, ainsi que nous en avons déjà fait la remarque, que cette composition n'est qu'un fragment et qu'elle faisait peut-être une autre impression dans l'œuvre complète.

Les bras de la Vierge pendent, les mains sont inertes; la jambe droite, déviée, ne touche presque plus le sol, et celle de gauche, repliée en arrière, ne prête plus son appui à cette masse

chancelante. La tête, modérément inclinée, retombe en avant ; les lignes du visage, où commence à se manifester une nuance d'idéalisation, sont harmonieuses et pures. Aucune contraction ne vient en altérer la grave beauté.

Le costume de la Vierge est toujours le même, mais avec un peu plus de recherche que dans les autres œuvres. Les formes sont plus nettement accusées et l'on sent, dans le sobre agencement des plis, un réel souci d'harmonie et d'élégance.

La tête est couverte d'un voile carré dont la large saillie projette sur le visage, encadré d'une guimpe tombant sur la poitrine, une ombre qui vient encore en augmenter l'expression douloureuse. Une robe étroite, moulée sur le buste et dont la partie inférieure est enveloppée presque tout entière dans les sobres plis d'un ample manteau largement jeté en arrière, descend jusque sur les pieds. Ces derniers sont chaussés de sandales ; un seul est visible, et il ne touche le sol que par l'extrémité des doigts. Les manches de la robe, serrées aux poignets, se relèvent pour former une sorte de parement légèrement évasé et bordé d'un étroit galon. A la taille est fixée une longue ceinture, nouée avec une élégance toute florentine, dont les plis flottants et ondulés retombent sur le devant de la jupe.

Debout, en arrière, arc-bouté sur lui-même, afin de maintenir avec plus de force le corps qui s'abat, saint Jean le soutient de ses deux mains passées sous les aisselles. Le visage de l'apôtre, un peu contracté par l'effort, demeure néanmoins calme, respectueux et grave. De longs cheveux tombent sur son front et de chaque côté de sa figure, qu'ils encadrent de leurs longues mèches bouclées. Les traits plus adoucis, moins réalistes qu'à Génicourt, offrent néanmoins un caractère d'individualisme assez

marqué. Ils sont aussi plus réguliers, plus fins, plus distingués si l'on veut, mais le type, en tous cas, demeure tout à fait réel.

Saint Jean porte une longue tunique, boutonnée au col, retombant en plis droits, assez secs et même un peu lourds, qui rappellent le premier style de Ligier. Elle est recouverte d'un manteau très ample, posé transversalement sur le corps; un nœud bouffant, traversé par une agrafe en forme de boucle, en rattache sur l'épaule droite les deux extrémités. Contrairement à ceux de la Vierge, les pieds de l'apôtre sont chaussés.

De grandeur naturelle, les personnages de ce groupe, taillés dans des blocs de noyer, étaient primitivement peints. « La robe de la Vierge, lisons-nous dans un ancien mémoire, était d'un bleu foncé orné de fleurons et d'entrelacs d'or, son voile était blanc comme un fin tissu de lin. La tunique de saint Jean était brune; son manteau, vert à l'extérieur, était rouge intérieurement et ses cheveux paraissaient noirs⁽¹⁾. » Ainsi enluminée, cette composition si bien harmonisée, si pure de lignes et que son naturel et sa beauté simple doivent faire placer au premier rang parmi les œuvres dont notre art national peut à bon droit s'enorgueillir, devait produire un effet beaucoup plus impressionnant encore.

Malheureusement, dans la fragile matière où Richier avait taillé ses images, le temps aidé par les vers avait fait son œuvre. Une destruction complète semblait, à brève échéance, menacer le groupe de l'Abbatiale, si bon ordre n'y était mis. On imagina alors de l'imprégner d'une couche d'huile chaude, légèrement teintée à la céruse, espérant ainsi remédier aux causes qui mena-

1. *Magasin pittoresque*, 17^e année, 1849, p. 64. Article attribué à M. Justin Bonnaire.

çaient son existence. L'avenir dira la valeur du procédé, mais on ne peut que regretter, à notre avis, une restauration qui, en supprimant la polychromie, a modifié l'œuvre d'une façon aussi complète.

Cette coutume de peindre les statues, constamment pratiquée au Moyen Age, était encore très en faveur au temps de Richier. L'artiste, tout au moins pour ses premières œuvres, la suivit fidèlement. Il ne devait cependant pas tarder à l'abandonner et l'exemple que nous venons d'en rencontrer peut être regardé comme l'un des derniers. La pierre, du reste, va devenir sa matière favorite et, au lieu de la peindre, il se contentera le plus souvent de l'enduire d'une couche assez épaisse d'une encaustique de sa composition, à base d'huile et de cire blanche, appliquée à chaud sur la pierre. Cette pierre à grain fin et serré, imprégnée de la préparation qui en pénétrait les pores, était ensuite soigneusement polie. On obtenait ainsi une surface brillante dont la teinte uniforme et les reflets luisants prennent, sous un certain jour, l'apparence du marbre.

Ainsi que nous l'a appris plus haut la description copiée par Dom Calmet, le groupe « de la sainte Vierge de Pitié soutenue par saint Jean » faisait partie d'une composition beaucoup plus importante, dont il ne peut que nous faire regretter la perte.

« Vermoulues de bonne heure, lisons-nous dans l'ouvrage de l'abbé Souhaut, les statues tombaient en poussière lorsque, en 1720, les religieux bénédictins résolurent de transformer la chapelle où elles étaient disposées (1). » Elles furent alors, sauf le

1. *Lib. cit.*, p. 84.

groupe de la « Pâmoison », déplacées et perdues. Le crucifix, moins détérioré sans doute, fut conservé aussi : les moines le mirent dans leur réfectoire⁽¹⁾. Dom Calmet l'y vit et Dom de l'Isle rapporte, après avoir signalé l'admiration que ce crucifix provoquait chez tous les connaisseurs, « qu'il se trouvait, au pied de la croix, un petit chien si parfaitement imité que les autres chiens, le voyant, aboyaient après⁽²⁾ ».

Suivant une tradition sammielloise⁽³⁾, ce crucifix, enlevé de l'abbaye en 1792, fut livré aux flammes sur la place publique, en compagnie sans doute de beaucoup d'autres objets précieux au point de vue artistique. Le lendemain de ce forfait sacrilège, une femme du peuple vint, de grand matin, recueillir pour son pauvre foyer les braises du bûcher éteint. Trouvant, au milieu de débris à demi consumés, la tête à peu près intacte du Christ, elle l'emporta chez elle, où, bien des années après, elle fut trouvée au fond d'un grenier et vendue 2 francs. Devenue propriété particulière et emportée loin de Saint-Mihiel⁽⁴⁾, elle put heureusement être moulée par M. Pierson, statuaire à Vaucouleurs, et les répliques en sont assez nombreuses. Un très bel exemplaire

1. « On a conservé (à l'abbaye de Saint-Mihiel), dit Dom Calmet, une grande partie des ouvrages de sculpture de Léger Richier, excellent sculpteur en figures, qui sont répandues dans les autels qu'on a bâti dans la croisée et dans la nef de la nouvelle église. *Le grand Crucifix et les figures qui l'accompagnoient*, étoient très estimées ; mais comme elles n'étoient qu'en bois, il n'en reste guères que *la Vierge de pilié*, qui se voit à l'entrée du chœur du côté du midi, et le *Crucifix qui est au fond du réfectoire*. (*Notice sur la Lorraine*, col. 883.)

2. Dom J. de l'ISLE, *Histoire de la célèbre et ancienne Abbaye de Saint-Mihiel*. Nancy, 1757, p. 215.

3. Recueillie par MM. Bonnaire et Dauban.

4. Le premier acquéreur fut M. Ducque, avocat à Strasbourg. Elle passa, à sa mort, entre les mains de ses héritiers et se trouverait aujourd'hui en Algérie. (Abbé Souhaut, p. 85.)

se trouve au musée municipal de Nancy (1) et c'est ce dernier que nous avons étudié.

Véritable chef-d'œuvre, cette tête, séparée du reste du corps, est superbe de caractère. La beauté de l'homme y est poussée aussi près que cela semble possible de la divinité, avec une expression de tendresse angélique et de navrante douleur. On sent ici plus que jamais la main d'un maître, chez lequel le réalisme parfois un peu âpre de la première heure a fait place à un art discrètement détendu, épris de mesure et d'harmonie, bien près d'atteindre son maximum d'intensité et d'expression.

Nous y retrouvons néanmoins tous les éléments tant de fois rencontrés dans d'autres œuvres. Une couronne, aux fortes tresses ingénieusement enlacées et garnies de fines épines, charge cette tête accablée sous le poids d'une indicible souffrance. Les cheveux, détachés par mèches qui semblent agglutinées par la sueur et le sang, retombent lourdement de chaque côté de la figure. Les traits du visage, d'un modelé large et volontairement adouci, sont admirables d'expression : les dernières traces des angoisses de l'agonie s'y effacent dans la sereine et calme majesté de la mort. Les yeux, assez enfoncés sous la large arcade sourcilière, sont clos par les paupières abaissées et celles-ci sont bordées de ce bourrelet de chair un peu proéminent et très caractéristique que nous avons déjà signalé par ailleurs. Le nez, un peu pincé, est

1. N° 663 du *Catalogue descriptif et annoté*. Nancy, 1897. On y lit la mention suivante : « Don de Justin BONNAIRE. 1845. — Moulée sur un fragment d'un *grand crucifix en bois* détruit pendant la Révolution et qui se trouvait à la voûte de l'église paroissiale de Saint-Mihiel, selon les premiers catalogues ; d'un *crucifiement*, selon le catalogue de 1875, qui ajoute que l'original est entre les mains de M. Ducque, avocat à Strasbourg, et qu'il reste un fragment de cette « vaste composition » sur l'autel de la Sainte-Vierge, à Saint-Mihiel. » (P. 231.)

d'un dessin correct et pur ; la moustache, moins touffue qu'à Génicourt, accuse nettement le mouvement de la lèvre supérieure, relevée par une contraction douloureuse et laissant apercevoir les dents. La barbe, assez courte et légèrement frisée, est enlevée par mèches identiques à celles de la chevelure, avec laquelle elle est quelquefois mêlée. Elle est bifidée à la pointe, selon le type traditionnel, dont l'artiste cette fois, contrairement à son habitude, s'est visiblement inspiré.

La recherche du sentiment paraît avoir constitué en quelque sorte le fond de l'idéal artistique de Ligier Richier. Elle se montre, fortement accusée, dans la plupart de ses ouvrages et s'y manifeste d'ordinaire sous la forme d'une grâce discrète et douce profondément empreinte sur la physionomie de ses personnages. Le geste, toujours modéré et grave, souligne encore ce dernier caractère et, même dans les scènes les plus émouvantes, il garde une pondération, une mesure rappelant les plus belles productions de l'art français. La composition de chaque scène conserve une certaine symétrie et, à ce point de vue également, l'art de l'atelier sammiellois semble s'inspirer et se souvenir de celui du passé.

L'œuvre que nous allons étudier procède visiblement du même esprit. Mais l'inspiration morale qui, au moins pour certaines figures, a guidé la main de l'ouvrier, c'est moins la recherche du sentiment que celle du drame et une sorte d'exaltation de la note douloureuse. A l'encontre de ce que nous avons vu précédemment dans une scène analogue, mais moins complète, il y a, surtout dans les deux figures qui se lamentent au pied de la croix, un naturalisme presque violent qui, pour rendre l'émo-

tion poignante, ne recule pas devant un geste dont la vulgarité éclate à tous les yeux. Au lieu de cette douleur calme, volontairement contenue, toujours nuancée d'harmonie et d'élégance, qui rend si impressionnantes les statues des groupes de Génicourt et de l'Abbatiale de Saint-Mihiel, l'artiste, dans le but peut-être de varier ses productions, tend au pathétique par des moyens qui frisent de bien près l'exagération et la grimace. Nous ne retrouverons pas non plus les lignes un peu sèches des images graves et attristées de la Vierge et de l'apôtre du premier de nos Calvaires. Un certain maniérisme, très discret encore, accentue sa marche en avant et agite les draperies sous son invisible souffle, alors que la physionomie doucement résignée du Christ porte la marque incontestable de l'idéalisation et de la recherche.

La composition dont il s'agit retrace la scène de la mort du Christ. Elle paraît cette fois bien complète et, si nous ne la trouvons plus groupée dans l'ordre adopté par le statuaire, elle a conservé, il nous semble, les personnages essentiels que l'iconographie avait coutume d'y faire figurer. Aucun document positif ne peut, en dehors de la tradition, nous fixer sur son auteur. Une pièce officielle⁽¹⁾ vient cependant, en fournissant une date précise, confirmer les hypothèses que des analogies de style, assez frappantes d'ailleurs, peuvent permettre d'établir. Elle émane du coadjuteur du cardinal Jean de Lorraine, évêque de Metz ⁽²⁾,

1. Arch. municipales de Briey, GG 1, parchemin. Dans l'*Inventaire-sommaire des Archives départementales*, arr. de Briey, la pièce est ainsi mentionnée par M. E. Duvernoy : E Suppl. 194. « Octroi d'indulgence à l'oratoire du Calvaire fondé près de l'église de Briey, par Jean Milet, curé de La Chaussée (1534). » La pièce a été publiée intégralement par M. L. Davillé dans le *Bull. de la Soc. d'Archéol. lorr.*, 4^e année, n° 5, mai 1904, p. 92 à 95.

2. Il se nommait Augustin de Rosières et avait le titre d'évêque de Basilie.

et accorde une indulgence à tous les fidèles qui visiteront un « oratoire extérieur contigu à l'église paroissiale de la ville de Briey ».

Cet oratoire, désigné dans des actes postérieurs sous le nom d'« Ossuaire », se trouvait établi sur l'emplacement de l'ancien cimetière entourant alors l'église (1). Le rescrit épiscopal, daté du 21 novembre 1534, nous en fait connaître le fondateur : « Maître Jean Millet, recteur de l'église de La Chaussée, dans le même diocèse de Metz. » Lorsque cette faveur spirituelle fut octroyée, le monument auquel elle était attachée venait sans doute d'être achevé, car on lit dans l'acte que le fondateur « l'avait dernièrement fait ériger et construire entièrement à ses frais, sous l'invocation et le vocable du Sépulcre divin ou du Mont-Calvaire ». Mais Jean Millet ne s'était point borné à élever l'édifice, il l'avait aussi orné de groupes et d'inscriptions en harmonie avec sa destination. Par ses soins et ses largesses, « plusieurs croix et d'autres pieuses et salutaires images représentant et énumérant les scènes de la Passion et de la Rédemption » y avaient été placées et d'autres croix, probablement plus simples, « plantées soit à l'extérieur, soit à l'intérieur de la ville », jalonnaient les chemins « qui conduisent au susdit oratoire et aux lieux qui l'avoisinent ».

Combien de temps subsista l'oratoire élevé aux frais du recteur de La Chaussée et quelles furent, dans le cours des siècles, les vicissitudes de ses « pieuses et salutaires images » ? c'est une

1. Ce cimetière, supprimé par arrêté préfectoral du 14 août 1852, a complètement disparu quelques années plus tard. Le cimetière actuel fut ouvert aux inhumations le 1^{er} octobre 1857, mais la chapelle où se trouve actuellement le groupe du *Calvaire* lui est postérieure de plusieurs années.

question que l'absence de documents ne nous permet point de trancher. Tout ce que nous avons pu savoir à ce sujet, c'est que les statues dont il va être question, après avoir figuré pendant d'assez nombreuses années à l'intérieur de l'église paroissiale, furent, il n'y a pas fort longtemps, transportées et réunies dans une chapelle funéraire adossée à l'un des murs de clôture du nouveau cimetière de Briey⁽¹⁾.

Ces statues, en bois et de grandeur naturelle, sont au nombre de six : le Christ accompagné des deux larrons en croix, la Vierge, saint Jean et la Madeleine. Le style, à première vue, rappelle celui de Richier et, lorsqu'on examine de près chacun de ces morceaux, on y trouve des identités si lisiblement écrites, une facture et des détails approchant de si près tout ce que nos précédentes études nous ont déjà révélé, que le moindre doute paraît impossible.

Le Christ et les larrons sont, sauf de bien minimes détails, identiques aux figures du groupe de l'église Saint-Pierre de Bar. L'artiste, ici, est cependant en progrès, tant pour l'exécution que pour l'anatomie, et l'on peut constater, tout au moins chez le Christ, cette tendance à l'idéalisation des formes qui se remarque déjà, nous l'avons signalé au passage, dans les statues de l'ancienne Abbatale de Saint-Mihiel. Ce dernier monument, dont la composition se rapprochait assez de celui qui nous occupe, figurait également un calvaire, et la date de la description qu'en donne Chatourup nous incline à le croire légèrement antérieur à celui de Briey.

La tête du Christ, assez fortement penchée en avant, est particulièrement soignée. Vue de profil surtout, elle offre une remar-

1. Cette chapelle est le lieu de sépulture des curés de la paroisse.

quable régularité des traits. L'aspect toutefois en demeure profondément douloureux, mais il est tempéré par un sentiment très doux de calme, d'abandon résigné, mêlant au réalisme de l'humanité un rayonnement lointain de la majesté du Dieu. L'ensemble de la physionomie est moins âpre qu'à Bar; les lignes s'affinent, la barbe est plus soignée, plus fouillée, et les mèches de la chevelure tombent avec une extrême élégance. Elle nous rappelle, bien que le type soit assez différent, le moulage du musée de Nancy, et sa facture très raffinée fait involontairement songer à la tête du Christ du Sépulcre de Saint-Mihiel. La contraction généralement assez violente des sourcils est ici beaucoup moins accusée et, si l'expression de la douleur est obtenue par les mêmes moyens, l'artiste les a visiblement adoucis, cherchant plutôt à rendre, par la détente et l'arrangement des traits, une physionomie idéale qu'une figure réelle. Le côté moral d'une souffrance volontairement acceptée ressort cette fois très vivement, et nulle part ailleurs peut-être nous ne le retrouverons aussi accentuée.

Les formes du corps sont modelées avec un soin tout particulier; la pose est exempte de contraction et de raideur. Les lignes inférieures sont néanmoins toujours un peu grêles, mais un peu de mouvement vient en atténuer la sécheresse. Le *perizonium* (1) est disposé exactement comme à Génicourt. C'est le même parti de petits plis transversaux finement indiqués et terminés, sur le côté gauche, par ce gros nœud bouffant si usité dans l'atelier, d'où l'étoffe s'échappe en un envollement des plus gracieux.

1. Linge disposé en forme de large ceinture et recouvrant les reins.

Les deux larrons, fixés au moyen de cordes sur des croix en forme de T, rappellent non seulement par les lignes générales, mais encore par leur facture et leurs détails, ceux de l'église Saint-Pierre de Bar. Ils sont taillés avec la même énergie, et leur pose, à la fois étrange et dramatique, mais bien caractéristique de l'époque, reflète les sentiments que leur attribue la tradition. Le type du bon larron diffère de celui rencontré à Bar. La tête est plus carrée, plus massive; une barbe courte encadre le visage et les cheveux en désordre s'enlèvent par larges mèches sommairement traitées. La pose est plus naturelle, le corps plus tombant, les jambes liées beaucoup plus bas. Le linge des reins est composé d'un simple carré d'étoffe jeté en avant et retenu par une corde passée autour du corps en forme de ceinture.

La tête du mauvais larron est également très forte. violemment rejetée en arrière, ainsi que tout le reste du corps, elle semble, dans un mouvement de répulsion suprême, se détourner du Christ, dont le calme abandon forme un saisissant contraste avec cette pose violente et tourmentée. Alors que les traits du bon larron, doucement détendus, expriment le calme, la résignation et la confiance, ceux de son compagnon de supplice, contractés et fermés, indiquent le mépris et presque la haine. Sa mort, on le sent, fut celle d'un désespéré. Le visage est dur, le nez fort et busqué; la barbe rude et inculte se confond avec les mèches d'une chevelure en broussaille. Les lignes du corps sont massives et noueuses; un modelé sec, nerveux, mais merveilleusement assoupli, accuse les saillies des muscles. Le linge des reins, toujours fixé au moyen d'une corde, est d'une exécution remarquable. Une de ses extrémités retombe au-dessous du nœud et, passée sous la cuisse gauche, elle s'échappe en arrière dans une

envolée superbe dont l'ampleur et la finesse confinent de bien près à la réalité. Le bras droit de cette figure, singulièrement posé, comme on peut le remarquer, ne rappelle en rien ce qui se voit à Bar, où il retombe en arrière de la traverse du tau. C'est, croyons-nous, uniquement le fait d'une restauration mal comprise, exécutée peut-être dans le but de faire disparaître une saillie gênante, empêchant d'appliquer la croix contre la muraille.

De profondes entailles se voient sur les cuisses de ces deux personnages ('). L'artiste a voulu rappeler ainsi le moyen que les bourreaux employèrent pour hâter la mort des deux larrons. On leur « rompit les jambes », disent les récits évangéliques ; ce qui, pour plusieurs commentateurs, signifie qu'on leur trancha les veines des jambes et qu'ils moururent d'hémorragie.

La Vierge et saint Jean, debout à droite et à gauche de la croix, rappellent, au strict point de vue du type et du costume, les figures étudiées à Génicourt. Les mêmes modèles ont dû inspirer et guider le statuaire. Mais, ainsi que nous le faisons remarquer en commençant, le sentiment qui s'en dégage est tout à fait différent. Ce n'est plus cette fois, surtout pour la Vierge, la résignation, l'abandon à une volonté supérieure connue et acceptée, mais une sorte de crispation douloureuse imprimée à tout l'ensemble du personnage, dénotant une émotion intense, moins contenue que partout ailleurs, et dont l'effort est peut-être trop visiblement traduit.

La strophe liturgique, *Stabat Mater dolorosa, Juxta crucem lacrymosa, Dum pendebat Filius*, a servi de thème à l'artiste. Son per-

1. Une Crucifixion du milieu du quinzième siècle, provenant de l'église Saint-Martin et d'auteur inconnu, aujourd'hui au musée de Colmar, présente la même particularité. (Communication due à l'obligeance de M. Paul Perdrizet.)

sonnage se tient debout, à droite de la croix, dans une pose qui accuse de la désolation et de l'abattement. La douleur est exprimée dans toutes les lignes : par le regard ; par les traits tendus et comme congestionnés par les larmes ; par le geste des bras serrés, croisés contre la poitrine ; par le crispement des doigts ; par l'attitude vacillante et par une sorte de tremblement convulsif qui paraît agiter tout le corps.

L'ensemble de cette figure demeure aussi modeste, aussi simple qu'à Génicourt, et le vêtement reste le même. Un voile à large saillie enveloppe la tête de la Vierge ; une guimpe enserre le visage ; une robe étroite tombe en chutes tuyautées sur les pieds chaussés de larges pantoufles à bouts arrondis. Un geste presque identique, mais plus pathétique encore, ramène sous les bras les plis de l'ample manteau jeté sur les épaules, et ces plis harmonieux, ramassés par ce mouvement de navrante détresse, accentuent avec une puissance étonnante le dramatisme de la figure. Jamais jusqu'ici l'art de Ligier ne nous a paru aussi poignant.

Le saint Jean, dans l'intention du statuaire, devait nous produire la même impression que la Vierge, mais il n'y réussit pas. On se demande, en le voyant, quelle pouvait bien être la pensée de l'artiste pour risquer une pareille représentation.

L'apôtre est debout, le corps un peu rejeté en arrière, la tête levée dans la direction de la croix. Richier l'a vêtu de cette longue tunique, boutonnée au col et aux manches, dont nous avons déjà rencontré tant d'exemples. Elle est recouverte d'un manteau posé transversalement sur le corps, enveloppant l'épaule ainsi que l'avant-bras droit, et noué sur la hanche gauche au moyen d'un gros nœud. La main droite ouverte, les doigts écartés, s'appuie sur la

région du cœur, tandis que la gauche, dissimulée sous la retombée du manteau, se trouve placée à la hauteur du pubis. C'est le geste, vulgaire avouons-le, de contenir l'irrésistible envie d'uriner consécutive à une violente émotion, et dont le naturalisme, hardi à l'excès, ne paraît avoir nullement choqué le sculpteur. Résolu à traduire un profond chagrin, il n'a point hésité à en rappeler l'effet le plus ordinaire. Le mouvement de son personnage traduit la faiblesse de la nature avec un réalisme fort cru et je ne sais si la chute du manteau voilant la main rachète, d'une façon aussi heureuse que le disait Gaston Save (¹), la vulgarité de la pose. Le visage du saint Jean de Briey ressemble beaucoup à celui de Génicourt. Les lignes en sont moins contractées que celles du visage de la Vierge ; mais la même expression douloureuse, relevée encore par le geste et l'attitude, s'y dessine visiblement.

La sixième et dernière statue du groupe de Briey représente Marie-Madeleine, tournée vers la gauche, et à demi agenouillée sur le sol. Le buste porté en avant, elle se penche et tend à demi les bras, joignant presque ses mains grandes ouvertes comme pour embrasser la croix ou les pieds de Jésus. La tête est découverte, un peu relevée ; une longue chevelure liée sur la nuque laisse tomber ses tresses ondulées jusqu'au-dessous de la ceinture. L'ensemble de la physionomie, aux lignes régulières et fines, dénote un attendrissement et une compassion profonde. Une longue pièce d'étoffe, jetée en forme de manteau, est posée sur le bras gauche d'où elle descend sur la partie inférieure du corps, drapant

1. Cf. LÉON GERMAIN, « Le Calvaire de Briey ». *Bull. Soc. Archéol. lorr.*, numéro d'octobre 1903.

à peine la cuisse et produisant une chute de plis d'une facture large et souple. Une robe très simple dessine sous les sobres replis de sa draperie les formes, visiblement alourdies par la grossesse, de la pécheresse repentie (¹), et un corsage ajusté sur le buste descend en pointe au-dessous de la taille. Festonné à sa partie inférieure, ornée d'une riche bordure formée de gros cabochons de métal reliés par des nœuds de rubans, il est largement échancré aux épaules, où son ouverture est garnie de broderies. Les manches, terminées par une masse d'étoffe bouffante, sont fendues en dessous sur toute leur longueur et resserrées de place en place. Des bouillons d'une étoffe plus légère s'échappent entre ces fentes, formant une suite de gracieux crevés, coupés par des espèces de bourrelets placés au coude et à la naissance des épaules. Une chaîne d'orfèvrerie est passée au cou et supporte un médaillon tombant sur la poitrine. Une ceinture assez lâche est fixée à la taille, et ses extrémités, liées en avant du corps, dessinent un nœud flottant tout à fait semblable à celui qui se remarque sur la robe de la Vierge du calvaire précédent.

Nous trouvons ici, dans une posture et un costume presque identiques, la figure que nous rencontrerons plus tard au Sépulcre de Saint-Mihiel. C'est, il nous semble, la même personne, évidemment un peu vieillie, qui servira encore de mo-

1. Un examen approfondi de cette figure, fait en compagnie d'un médecin de nos amis, nous a permis de constater, comme nous le disons, que l'artiste avait représenté une femme arrivée à une période avancée de la grossesse, dont il a très crûment rendu non seulement les déformations de la taille, mais aussi l'épaississement des lignes du visage. L'œuvre ayant été exécutée en 1533 et 1534, et un fils étant né à l'artiste à peu près vers ce temps, on peut penser que c'est peut-être sa femme qui lui a servi de modèle. Mais il est tout au moins singulier de la rencontrer ici en pareil état, surtout dans le rôle de la Madeleine. L'idée est plus qu'étrange !

dèle au statuaire. Sans agrandir ni idéaliser le type, il se contentera d'en modifier quelques lignes et d'augmenter encore la richesse de la parure. Les défauts de pose et de proportions, un peu trop visibles ici, et qui proviennent sans doute de l'état intéressant de la personne, auront alors complètement disparu et le personnage ainsi transformé sera bien près de réaliser pour nous l'idéal artistique de Richier. Dans aucun autre, en effet, nous ne rencontrerons jamais réuni tant d'élégance et d'émotion douloureuse, tant de richesse de détail et de recherche du sentiment exact.

De délicates peintures, dont il est possible d'entrevoir encore quelques vestiges, recouvraient autrefois les personnages du Calvaire de Briey : leur disposition n'était certainement point celle que nous voyons aujourd'hui. Un affreux badigeon blanc les recouvre désormais, empâtant les détails, alourdissant les poses et rendant la photographie fort difficile. De plus, le lieu humide et salpêtré où elles se trouvent est des plus défavorables à leur conservation. Certaines parties assemblées se détachent, la peinture s'écaille et l'humidité, en corrodant le bois, menace cette magnifique composition d'une destruction prochaine. Il serait temps de songer sérieusement à la mettre à l'abri des multiples causes qui menacent son existence et de trouver un local où le groupe, agencé selon l'ordre primitif, serait tout à la fois mieux en vue et moins à la portée d'indiscrètes mutilations.

CHAPITRE XI

TRAVAUX A LA " CHAPELLE DES PRINCES "

LA COLLÉGIALE SAINT-MAXE ET LA CHAPELLE DES PRINCES — DESCRIPTION DE
DURIVAL — VOCABE DE LA CHAPELLE, SA CONSTRUCTION ET SON
ARCHITECTE — FUSION DES COLLÉGIALES ET DÉMOLITION — LE « CHRIST
MOURANT » — TÊTE DE SAINT JÉROME — « L'ENFANT A LA CRÈCHE » —
SIGNATURE DE LIGIER RICHIER

Presque au début de notre travail⁽¹⁾, nous avons fait une halte dans l'église Saint-Pierre, de Bar-le-Duc, afin d'y examiner un Christ entre les deux larrons dont nous croyions pouvoir fixer l'attribution à Ligier Richier. L'étude d'un autre travail du même artiste nous y ramènera bientôt encore.

Cette église, érigée en collégiale dès sa fondation, en 1318⁽²⁾, n'était point, avant les dernières années du dix-huitième siècle, le seul édifice religieux qui dominât la colline sur laquelle s'élève la partie de la cité appelée la Ville-Haute. Une collégiale plus ancienne⁽³⁾, dédiée à saint Maxe, s'élevait à peu de distance et servait d'église à la vieille forteresse féodale, résidence ordi-

1. Voir p. 83.

2. Les lettres d'érection de la collégiale Saint-Pierre de Bar furent approuvées et confirmées par l'évêque de Toul, Jean d'Arzillières, le 1^{er} juillet 1318. Elles furent ratifiées à Avignon par le pape Jean XXII, le 7 du même mois.

3. Fondée en 959, par Frédéric, duc de Bar et de Mosellane, et Béatrix de France, son épouse, en accomplissement d'un vœu. Elle fut érigée en collégiale en 992. Le duc Léopold I^{er} y créa, par un édit du 30 septembre 1698, un *chapitre noble* et conféra à la collégiale le titre d'*insigne*. La fusion des deux collégiales, Saint-Pierre et Saint-Maxe, eut lieu sur le désir de la population et sur la demande

naire des comtes de Bar. Agrandie et transformée à diverses reprises, elle devait à l'initiative d'un de ses doyens, Gilles de Trèves⁽¹⁾, une chapelle latérale appelée « Chapelle des Princes », dont la somptuosité fut longtemps un objet d'admiration. Michel de Montaigne, qui la vit peu après son achèvement, en 1580, en parle comme de « la plus somptueuse chapelle de marbre, de peintures et d'ornements qui soit en France; de la plus belle structure, la mieux composée, étoffée, et la plus labourée d'ouvrages et d'enrichissements et la plus logeable »⁽²⁾.

Plusieurs auteurs locaux, Brouilly, Maillet, Gaget, nous en ont laissé d'enthousiastes descriptions. Nous citerons celle de Durival, qui, de toutes ces relations anciennes, nous paraît la plus curieuse :

« *La chapelle collatérale des Princes*, ou de Gilles de Trèves doyen de Saint-Maxe, est très ornée de sculpture et d'architecture. Le plafond en voûte est enrichi de compartiments, de couronnes et de roses en culs-de-lampe dorés; les fonds peints d'azur. Le dessous des arcades que forment les deux entrées de la chapelle, est aussi décoré de roses et de mascarons. Le retable d'autel est d'ordre dorique : ce qui en fait la beauté est une Annonciation en relief attachée à un fond d'architecture de bas-relief : sur le piédestal, l'année et le nom de l'artiste LIGIER RICHIER 1554. Sur la corniche du retable deux figures debout représentant des

formellement exprimée de MM. de l'Hôtel de ville et de la Cour des comptes. L'ordonnance royale est du 14 mai 1781. La châsse de saint Maxe fut solennellement transférée le 28 juin 1782 et au mois d'août suivant le nouveau chapitre commença à célébrer les offices à Saint-Pierre.

1. Prêtre, licencié en droit et chanoine de Saint-Georges de Nancy. Élu doyen de Saint-Maxe le 28 août 1537, il mourut le 1^{er} février 1582.

2. Michel de MONTAIGNE, *Voyage en France*.

prophètes, et sur le frontispice *un Christ*, la Vierge et saint Jean aux côtés. Huit figures, représentant les huit Pères de l'Église, grecque et latine, sont sur la première corniche qui règne autour de cette chapelle. L'artiste a représenté la *Naissance de Jésus-Christ* sur la croisée près de l'autel. Sur l'autre croisée est la figure de Gilles de Trèves, à genoux devant un priedieu. Toutes ces figures paraissent de même main et dignes de Ligier Richier. *Elles sont de pierre, polie et luisante comme le marbre : on en avoit perdu le secret. : il y a beaucoup d'apparence que M. de la Faye l'a retrouvé.* Sur la corniche qui règne sous le plafond, sont assis les douze Apôtres, dans des attitudes différentes : ces figures sont de terre cuite, et peintes au naturel..... Il y a encore deux mausolées dans cette chapelle. Les figures y sont représentées à genoux. Elles sont d'assez bon goût; l'artiste est inconnu.....⁽¹⁾ »

Dom Calmet, de son côté, n'omet pas de nous parler de la collégiale de Saint-Maxe et de sa fameuse chapelle⁽²⁾. « En 1555⁽³⁾, dit-il, Giles de Trèves, doyen de Saint-Maxe, fit bâtir une chapelle où l'on trouve des morceaux de sculpture, qui ne le cèdent en rien à ceux de la plus vénérable antiquité. On y voit entr'autres les quatre Évangélistes, et les quatre Pères de l'Église latine, qu'on ne sauroit assez estimer; toutes ces pièces sont de la même main et de la même pierre que le Squelette merveilleux dont on a parlé. Au-dessus de la corniche qui règne aux deux côtes de la même chapelle, on a placé les douze apôtres, qui sont d'une

1. DURIVAL, *Description de la Lorraine et du Barrois*, lib. cit., t. II, p. 345.

2. *Notice de la Lorraine*, t. I, col. 79.

3. Dom Calmet commet ici une erreur; la chapelle, commencée vers 1548, était terminée avant 1555; cette date est peut-être celle de la consécration.

terre cuite ; mais avec une attitude et des traits si finis et si naturels que les images de cire ne pourroient pas être plus délicates. »

La chapelle, dédiée sous le vocable de l'Annonciation, répondait aux deux travées de l'édifice principal situées en avant du transept, côté de l'épître. Entièrement conçue, ainsi qu'il est facile d'en juger par la description de Durival, dans le style de la Renaissance, elle avait été élevée entre les années 1548 et 1553. Ce qui montre qu'à cette date, pour l'architecture comme pour la plupart des arts plastiques, les principes italiens avaient, en Lorraine comme en France, entièrement remplacé les méthodes des vieux constructeurs gothiques.

De nombreux pourparlers semblent avoir précédé la construction, sur l'emplacement de laquelle on paraissait n'être pas fixé tout d'abord. Une délibération dont nous avons déjà parlé⁽¹⁾, conservée dans le registre des actes du chapitre de Saint-Maxe, nous apprend aussi que le projet primitif subit, sur la proposition du doyen et après l'assentiment des chanoines, plusieurs modifications importantes⁽²⁾. Elles furent décidées « par le conseil et avis de M^{es} Ligier et Pierre Godart maistre masson », en présence « des susdits M^{es} Ligier et Godart et aussi du maistre masson de Bar, Jullien le painctre, Michel son gendre et plusieurs aultres ».

Doit-on conclure de là, comme l'a fait M. l'abbé Renard⁽³⁾,

1. Voir plus haut, p. 29.

2. Ces modifications étaient occasionnées par un pilier de l'ancienne église qu'il était nécessaire de ne point supprimer « pour la seureté de l'église ». On reporta alors la chapelle un peu plus loin en démolissant quelques constructions accessoires adossées à l'édifice.

3. Abbé G. RENARD, *Le Château de Bar, autrefois et aujourd'hui*. Bar-le-Duc, Contant-Laguerre. 1896, p. 170.

que Richier, à l'imitation de certains artistes de son temps, fut aussi, parfois, architecte?... Rien dans la circonstance, où son avis semble n'avoir été réclamé qu'à titre de simple conseil, ne permet de le supposer. L'architecte, selon nous, aurait bien plutôt été ce « M^e Pierre Godart », que des actes postérieurs nous apprendront être originaire de Saint-Mihiel et qualifieront d'« homme ingénieux pour les forteresses ». Il deviendra, par son mariage avec Bernardine Richier, le gendre de notre sculpteur et changera son nom en celui de « Godari ». Cet usage, généralement suivi par les personnes ayant fait un certain séjour en Italie, tend à nous faire supposer que tel avait sans doute été le cas de notre « maistre masson » et que c'est dans ce pays, ou tout au moins sur des chantiers dirigés par des Italiens, qu'il avait étudié les méthodes dont il fit ici l'application.

Si Pierre Godart fut, comme nous le supposons, l'architecte ou le *maître de l'œuvre* de la Chapelle des Princes, Ligier y eut également, pour la partie décorative, sa large part de travail. Durival, Dom Calmet et plusieurs autres témoignages, qu'il est difficile de rejeter, l'attestent en termes formels. Aucun de ces travaux, dans lesquels il eût été intéressant de rechercher quelle influence avaient pu exercer sur le vieux maître les artistes élevés dans d'autres traditions qui travaillèrent à ses côtés, ne nous est malheureusement parvenu, même incomplet. Quelques rares débris nous donnent, il est vrai, une idée de leur mérite, mais ils ne peuvent rien nous apprendre sur un sujet qui serait pour nous de la plus grande importance.

Par ordonnance royale du 14 mai 1781, le Chapitre de Saint-Maxe fut réuni à celui de Saint-Pierre. Un an après, le 28 juin 1782, la célébration de l'office cessait dans la vieille collégiale

qui, au mois d'août suivant, finissait par être complètement abandonnée. Les restes des princes de la maison de Lorraine inhumés dans la nef et dans les chapelles furent, par la suite, transportés à Saint-Pierre ainsi que quelques monuments funéraires; lorsque éclata la Révolution, aucune destination précise n'avait encore été donnée à l'édifice, qui menaçait ruine. Le 2 août 1792, un décret du directoire du district de Bar en autorisait la vente et la démolition. L'adjudication eut lieu le 5 novembre de la même année et, fait qui prouve l'importance attachée, même en ces temps troublés, aux travaux du maître sammiellois, une clause de l'acte de vente est relative à ses œuvres. Tous les morceaux de sculpture que l'on savait, par tradition ou autrement, être dus à Ligier Richier, étaient réservés et devaient être déposés, dans un local provisoire « pour être utilisés plus tard »⁽¹⁾.

Les adjudicataires, peu surveillés sans doute, exécutèrent fort mal la charge qui leur était imposée, car aucune des œuvres d'art, mentionnées cependant dans un procès-verbal de visite dressé le 5 septembre 1791, ne semble avoir été conservée. De trop rares débris purent seuls, comme nous le disions plus haut, être sauvés du désastre; ils constituent aujourd'hui les pièces les plus précieuses de différentes collections particulières.

Sur le retable de l'autel de la Chapelle des Princes se trouvait, Durival nous l'a cité, un Christ en croix accompagné des figures traditionnelles de la Vierge et de saint Jean. Une tête quelque peu mutilée, conservée aujourd'hui à la bibliothèque de la Société de l'histoire du protestantisme français⁽²⁾, semble,

1. Délibération du directoire du district de Bar-le-Duc. (Arch. de la Meuse.)

2. 54, rue des Saints-Pères, à Paris. Nous sommes heureux de remercier ici

avec les plus grandes chances de certitude, avoir appartenu à ce crucifix. Il nous paraît difficile, après les différents travaux faits à ce sujet, de récuser son origine ; celle-ci établie, l'attribution ne fait plus aucun doute.

Acquise primitivement, des mains mêmes de la personne qui l'avait recueillie lors de la démolition de la collégiale, par le chanoine Trancart, de Bar-le-Duc, elle passa après sa mort dans les collections de M. Louis Humbert où elle fut conservée durant de longues années. Enviée par le Louvre au décès de ce dernier, elle échappa, vu le prix élevé qui en était réclamé, au zèle des conservateurs de ce musée et finit par prendre place dans la collection où nous avons pu l'étudier.

Bien des christs en croix attribués à Richier nous sont déjà passés sous les yeux. Le moulage du musée municipal de Nancy, le Calvaire de Briey et quelques autres nous en ont fait connaître un certain nombre de types assez différents d'aspect, mais de facture et d'inspiration identiques. La tête de l'ancien crucifix de Saint-Maxe leur est, tout en gardant le même style et le même caractère, infiniment supérieure.

Cette tête, à première vue, rappelle celle d'un autre Christ, attribué à notre artiste et dont nous parlerons bientôt. Il se trouve aujourd'hui à la cathédrale de Nancy. C'est la même facture large et puissante, enlevée par plans successifs, à laquelle aucun détail, si réaliste soit-il, n'a échappé, mais que l'artiste a su rendre sans recherche apparente et discrètement fondus dans la douceur du modelé. La douleur s'y traduit avec une intensité

M. G. Weis, conservateur de cette bibliothèque, à l'obligeance duquel nous devons d'avoir pu étudier et photographier ce débris d'une des plus belles œuvres de Richier.

d'accent qu'il est, croyons-nous, bien difficile de surpasser, mais il ne s'y mêle aucune dureté, aucune amertume, et le calme abandon du Dieu qui s'immole jette comme un reflet lointain de l'éternelle beauté sur cette face émaciée mais toujours rayonnante.

Mutilée en maints endroits par des chutes successives et les coups de l'instrument qui l'ont séparée du reste du corps, brisant



LE CHRIST MOURANT

les pointes de la barbe et plusieurs tresses de la couronne, cette tête est une des plus belles que nous ayons contemplées. Jamais peut-être l'esprit si profondément observateur du grand sculpteur lorrain n'a si bien compris, son ciseau rendu avec une si poignante vérité cette expression de douloureuse angoisse, si surnaturellement belle et calme dans le réalisme de son humanité, qui dut être celle du Christ à l'instant suprême où, broyé par la dou-

leur physique, écrasé par l'agonie morale, il clama vers le ciel ce cri de détresse et d'angoisse : *Eli! Eli! lamma sabacthani!.....*

Une tristesse profonde, déchirante, se lit sur cette figure anxieuse, où la grandeur et la majesté du Dieu qui pardonne se mêle à l'accablement de l'homme qui succombe. La couronne d'épines ceint le front de ses lourdes tresses. Une de ses pointes, profondément enfoncée dans la peau tuméfiée, y détermine une dépression rudement accentuée qui est d'un grand effet. Le visage est creusé par l'agonie, mais les lignes en sont, comme il convenait, harmonieuses et pures. Les sourcils contractés ont abaissé la peau du front qui se ride et saillit sur l'arcade orbitaire. Les paupières gonflées, tombantes, voilent les yeux dont l'angle interne est fortement creusé. Le nez s'allonge, s'effile, ses ailes se resserrent, accusant le pli naso-labial et tirant les joues. Les lèvres entr'ouvertes, laissant les dents à découvert, se contournent, se crispent dans une contraction suprême : le dernier soupir paraît sur le point de s'en exhaler!.....

A en juger d'après les dimensions de cette tête, le crucifié devait mesurer quatre-vingt-dix centimètres environ. Comme dans les autres types créés par Richier, les cheveux sont ondulés et longs, divisés en mèches régulières, un peu lourdes, tombant de chaque côté du visage. La facture de la barbe est identique ; fine et assez courte, elle se partage en deux pointes à ses extrémités.

Ce morceau, taillé dans la pierre compacte, à grain fin et serré, dont le maître avait coutume de se servir, avait également reçu cette préparation d'encaustique à la cire qui paraît aussi lui avoir été chère. Demeuré, grâce à cela, brillant et poli comme un marbre⁽¹⁾

1. C'est précisément la particularité signalée par Durival.

il a pris avec le temps, une légère nuance ivoirine qui, se combinant avec la teinte d'un vert sombre dont sont recouvertes les tresses de la couronne d'épines, contribue encore à en augmenter l'expression.

En même temps que la tête du Christ de l'autel, le chanoine Trancart avait aussi recueilli un fragment d'une des statues des Pères de l'Église placées, comme nous l'avons vu, sur la corniche qui régnait au pourtour de la chapelle. C'est également une tête, détachée du corps à la naissance des épaules. Les traits généraux et le caractère font penser qu'elle a appartenu à la figure de saint Jérôme. C'est d'ailleurs sous ce nom qu'elle a toujours été désignée par le chanoine et par ses descendants, chez lesquels elle est encore conservée aujourd'hui⁽¹⁾.

L'aspect de cette pièce, haute à peine de quinze centimètres, est profondément réaliste. C'est bien ainsi que l'on se représente le vieux solitaire de la grotte de Bethléem, avec son crâne chenu, son grand front ridé, ses yeux enfoncés dans les orbites, son nez long et dur, sa face émaciée par les veilles et le jeûne, sa longue barbe dont le vent soulève les grosses mèches incultes. Toutes les protubérances du crâne, chauve et luisant, sont fidèlement reproduites; le front est large, bien développé; la peau épaisse est sillonnée de rides; l'arcade sourcilière est proéminente; la bouche, très petite, est entr'ouverte.

Tous ces détails, largement traités, s'enlèvent avec une vigueur, une souplesse étonnantes; le travail est d'un faire sobre

1. Cette tête est aujourd'hui la propriété de M^{me} V^e Brincourt. Nous lui adressons nos respectueux remerciements pour l'amabilité avec laquelle elle a bien voulu nous permettre d'étudier et de reproduire cette œuvre si intéressante.

et plein de vie. On se rend compte que, pour ce morceau comme pour le précédent, provenant d'œuvres qui devaient être placées assez haut, l'artiste a sacrifié cette fois le détail à l'ensemble. Le modelé est obtenu par larges coups, les grandes lignes seules ont de l'importance ; les creux et les reliefs sont nettement accusés afin d'accentuer les oppositions de lumière et d'ombres qui devaient donner à ces figures un aspect saisissant, une vie extraordinaire.

Un troisième morceau, plus important et de facture identique, bien qu'un peu plus fini, car il devait sans doute être vu de plus près, nous est également parvenu des sculptures de la Chapelle des Princes. Après différentes péripéties, dont l'histoire est assez difficile à reconstituer, il eut la bonne fortune d'entrer au musée du Louvre où il figure, sous le n° 271, salle Jean Goujon, parmi les œuvres des maîtres de la Renaissance. De dimensions assez restreintes et placé un peu à l'écart, dans l'ébrasement d'une fenêtre, il passe souvent inaperçu de bien des visiteurs. Il mérite cependant qu'on s'arrête quelques instants devant lui et qu'on l'examine de près.

Nous n'avons, là encore, que le bien minime et dernier vestige d'une grande composition qui devait être, selon toute vraisemblance, cette crèche dont parle l'auteur précédemment cité. Dom Calmet nous la donne comme ayant servi de modèle à celle qui fut exécutée plus tard, pour l'église du Val-de-Grâce, à Paris⁽¹⁾.

1. L'œuvre était encore complète, à sa place primitive, le 5 septembre 1791. « Dans l'église Saint-Étienne (la Collégiale de Saint-Maxe, après la fusion des deux chapitres, avait repris le nom de son premier titulaire : saint Étienne), autrefois la Chapelle des Princes et qui sert encore de succursale en attendant la démarcation des paroisses de la ville, il existe dans une chapelle collatérale, bâtie par Gilles de Trèves,

Cette copie, dont l'auteur est inconnu, n'a pas eu meilleur sort que l'original et nous n'avons pu en découvrir ni description ni dessin.

Le style si particulier de Richier se reconnaît facilement dans ce délicieux morceau, qui représente l'Enfant Jésus recevant l'adoration des bergers ou des mages, aujourd'hui disparus. Nu et délicatement posé sur une draperie étendue à terre, le « Bambino » s'offre aux regards dans une pose à la fois gracieuse et vraie, remplie de cet abandon naturel et charmant qui est la caractéristique de l'enfance. Tout ce petit corps potelé, très finement, très exactement modelé, semble palpiter et frémir. Sa tête un peu lourde de bon poupon joufflu, garnie de rares mèches de cheveux plaqués sur le crâne, semble se soulever avec peine. Le front est haut, fortement développé, assez protubérant même et les oreilles fortes. Le modelé de la face est ferme, précis, un peu de bouffissure gonfle les joues; le nez est petit et rond, les lèvres assez saillantes et le menton creusé d'une fossette. Les yeux sont grands ouverts et le regard fixe, plein d'expression, semble sonder l'avenir avec une gravité précoce. Ses petits bras s'étendent, ses mains se referment, ses jambes croisées se relèvent avec une grâce puérile et pleine de charme qui fait de ce travail, modeste par ses dimensions, un chef-d'œuvre d'observation.

C'est, de toute évidence aussi, une composition bien française, traitée avec cette douceur de modelé, cette facture nette et pré-

ancien doyen du ci-devant chapitre et fondateur du collège de Bar, différentes statues en pierre de Sorcy ou de Meuse et de moyenne grandeur représentant, les unes, la *Nativité de Jésus-Christ*, les autres, l'*Annonciation de la Vierge*, d'autres des *Saints Pères* et les *quatre évangélistes*. Ces pièces, l'architecture de la chapelle, ainsi que le squelette dont on a parlé plus haut, sont de la main de Ligier Richier, auteur du sépulcre de Saint-Mihiel qui passe pour un chef-d'œuvre... » Procès-verbal d'inventaire des biens nationaux et du mobilier des églises. Arch. de la Meuse, série T.)

cise qui caractérise les œuvres de l'atelier sammiellois. On n'y trouve aucune trace de la grâce souriante et raffinée des bambinos italiens, ni de la joliesse molle, sans caractère nettement accusé, de ces génies pleureurs que, plus tard, placeront sur quelques tombeaux les descendants italianisés de Ligier Richier. Rien ne rappelle ici les chairs épaisses et lourdes, l'allure gauche et sans grâce des deux enfants nus placés au tympan de la petite porte du Palais Ducal, à Nancy, où ils portent avec une si insigne maladresse l'écusson du duc Antoine. La nudité complète, sottement mutilée d'ailleurs, ne doit aucunement surprendre; on en pourrait citer de nombreux exemples dans des œuvres françaises, peintes ou sculptées, d'époque contemporaine ou même très antérieure.

La pierre dans laquelle est taillé cet Enfant Jésus est la même que celle employée pour toutes les autres œuvres de l'atelier. Elle a perdu sa patine d'encaustique et paraît, en certains endroits, légèrement rongée, ce qui tendrait à nous faire croire qu'elle est demeurée pendant un certain temps exposée aux injures de l'air. L'ancien catalogue du musée, dressé par Barbey de Jouy, donne l'œuvre comme ayant été acquise à Bar-le-Duc en 1852 (1).

Un dernier vestige des travaux exécutés par Richier pour la collégiale de Saint-Maxe se rencontre aussi au musée de Bar-le-Duc, encastré en avant d'un moulage du délicieux *Enfant à la Crèche* dont nous venons de parler. De nulle importance au point de vue artistique, il n'en constitue pas moins un intéressant souvenir auquel il nous faut donner une place.

C'est un débris d'une plinthe en pierre, de 0^m,35 de longueur,

1. Renseignement dû à l'obligeance de M. Paul Vitry, attaché des musées nationaux.

employé jadis comme moellon et rencontré, vers 1841, au milieu de décombres provenant de la démolition d'une ancienne maison. On y lit, gravés légèrement en creux, en beaux caractères romains, presque identiques comme forme à ceux de l'inscription du retable d'Hattonchâtel, ces deux simples mots : LIGIER RICHIER. A la suite, la lettre F paraît avoir été la première du mot *Fecit*, emporté dans un éclat de la pierre.

Cette inscription, longuement étudiée par Maxe-Werly qui en a démontré l'authenticité, serait, tout porte à le croire, celle que lurent au dix-huitième siècle Durival et quelques autres au bas d'une colonne du retable de l'autel de la Chapelle des Princes⁽¹⁾. Tous du reste la rapportent dans leur description. L'examen de la pierre confirme pleinement les déductions de Maxe-Werly. Son grain est identique à celui de la pierre dans laquelle sont taillés le « Bambino » et les deux têtes du Christ et de saint Jérôme. La même composition d'encaustique dont sont enduits ces ouvrages recouvre également ce morceau.

Il était donc désirable, au double point de vue de l'histoire et du souvenir, de voir soigneusement conservé ce débris insignifiant en apparence, mais qui sert en quelque sorte d'authentique aux œuvres mentionnées plus haut. Il atteste la véracité des historiens dont nous avons cité les descriptions, et on ne saurait trop louer les conservateurs du musée de Bar du soin intelligent dont ils ont fait preuve, en cette circonstance comme dans tant d'autres.

1. Le procès-verbal déjà cité (voir note 1, p. 134) contient à ce sujet la mention suivante : « Le nom de cet artiste (Ligier Richier) se trouve écrit sur une des colonnes du retable de l'autel avec le millésime 1554 sur une autre. » L'analogie de cette disposition est à rapprocher de celle adoptée à Hattonchâtel.

CHAPITRE X

ŒUVRES DIVERSES

MADELEINE (?) DE CLERMONT-EN-ARGONNE — LE « CHRIST MONTANT AU CALVAIRE » A SAINT-LAURENT DE PONT-A-MOUSSON — TRAVAUX COMMANDÉS PAR PHILIPPE DE GUELDRÉS POUR LE COUVENT DES CLARISSES — CHRIST DE LA CATHÉDRALE DE NANCY — HISTORIQUE ET PROVENANCE PROBABLE

Avant d'aborder l'étude des sculptures funéraires et du Sépulcre de Saint-Mihiel, qui fut probablement le dernier groupe auquel Richier mit la main, il nous reste à examiner un certain nombre de compositions isolées sur lesquelles nous n'avons pu découvrir presque aucun renseignement. Toutes cependant, bien qu'à des degrés divers — cela en raison de leur date sur laquelle rien ne peut nous fixer — présentent les caractéristiques des œuvres du maître et nous paraissent devoir être rattachées à son atelier. S'il nous est impossible d'établir, avec preuves à l'appui, qu'il peut en être considéré comme l'auteur exclusif, les analogies très marquées qui s'y rencontrent nous portent à croire qu'il n'y fut point étranger. Nous ne voyons au surplus, en Lorraine, parmi les artistes contemporains de Ligier dont quelques œuvres nous sont connues, aucun statuaire capable d'exécuter des morceaux de cette envergure.

L'un des plus typiques d'entre eux se rencontre à Clermont-en-Argonne.

Sur le sommet de la colline à laquelle est adossée la petite

ville, s'élève une modeste chapelle dont l'abside est l'unique débris de l'église de la citadelle, détruite vers le milieu du dix-septième siècle. C'est la chapelle Sainte-Anne, but non oublié d'un pèlerinage séculaire.

Le seuil à peine franchi, un groupe de personnages entourant un Christ au tombeau frappe le regard sans le séduire. Les statues sont disproportionnées et l'on devine sans peine un ensemble fait de pièces disparates, différentes d'époque et de style, rassemblées là au petit bonheur. Mais une d'elles captive bien vite l'attention. C'est une statue de femme, debout, légèrement inclinée, dont le regard fixé sur le cadavre raidi du Christ porte une indicible expression de douloureuse tristesse.

Venue sans aucun doute de quelque sépulcre ignoré et détruit⁽¹⁾, apportée là un jour par on ne sait quel hasard heureux, cette magistrale épave, mise encore en valeur par les médiocres figures qui l'entourent, présente tous les caractères que nos précédentes études nous ont permis de découvrir.

Le corps est légèrement incliné en avant, les bras tombants et les deux mains jointes⁽²⁾, le regard dirigé vers le Christ qui est étendu mort à ses pieds. La pose en est impeccable. Les traits du visage, très réaliste comme à Génicourt et à Briey, rap-

1. D'après le *Pouillé du diocèse de Verdun* de l'abbé N. ROBINET, Verdun, 1888, t. I, p. 450, le sépulcre de la chapelle Sainte-Anne proviendrait de l'ancienne église des Minimes de Verdun. Cette église, qui n'était autre que celle de l'ancien prieuré de Saint-Louis, restaurée et agrandie lors de l'installation des Minimes, a été reconstruite vers 1830 et est devenue l'église paroissiale de Saint-Sauveur. Il est assez peu probable que le groupe, tel qu'il figure aujourd'hui à Clermont, ait été composé pour cette église, car il ne comprend que des pièces disparates, de provenances évidemment très diverses, rassemblées, semble-t-il, sans autre souci que celui de constituer un ensemble à peu près présentable.

2. Ces mains ont été grossièrement refaites en plâtre.

pellent ce type de paysanne lorraine si fréquemment reproduit par l'atelier. C'est bien ici un portrait pris sur le vif, dont les traits assez fins et joliment modelés s'accusent avec une pureté de dessin et une puissance de rendu étonnantes. Les lèvres entr'ouvertes, celle du bas un peu tombante, sont frémissantes de vie et de réalité ; les plaintes paraissent s'en exhiler, amères sans doute, mais pleinement résignées.

Une coiffure singulière, en forme de large bonnet, enveloppe tout le sommet de la tête, épousant le contour des masses un peu lourdes de la chevelure. Sa partie supérieure, plus raide, est ornée de délicates broderies malheureusement très empâtées par la peinture, et d'une boucle d'orfèvrerie formée d'un gros cabochon entouré d'un double rang de petites perles. Des bandellettes ingénieusement agencées maintiennent l'ensemble. Les brides, très larges et souples, sont fixées à l'arrière et nouées sur la nuque, laissant de longues nattes de cheveux s'échapper librement sur le dos. Ramenées ensuite en avant du corps, elles forment une véritable guimpe tombant librement sur la poitrine. Une double attache les réunit à la naissance du cou, ainsi complètement découvert et, à l'extrémité inférieure, les deux coins correspondants sont noués avec une extrême élégance. La robe, étroite et ajustée comme dans les précédentes figures de femme, est relevée par une ceinture assez basse sur laquelle elle retombe en formant un gros pli débordant. Les manches, fendues en dessous jusqu'à la naissance des bras, sont rattachées par des boutons assez espacés entre lesquels s'échappe en bouffants une doublure intérieure. Un vase, enveloppé d'un linge blanc, est maintenu sous le bras gauche. Le manteau, simplement posé sur l'épaule gauche et jeté sur le bras, descend jusque sur le sol. La



P. DENIS — *Ligier Richier*



(Cliché de l'auteur)

SAINTE FEMME AU TOMBEAU DU CHRIST

(Chapelle Sainte-Anne à Clermont-en-Argonne)

taille, parfaitement dessinée par le vêtement, est élégante et souple; les lignes générales du corps, enveloppé dans les sobres plis du manteau, sont bien proportionnées et extrêmement harmonieuses. Les pieds, fins et cambrés, sont chaussés de sandales retenues par des rubans qui disparaissent sous la chute du vêtement.

Cette figure, dans laquelle tous les éléments que nous venons de décrire rappellent de si près ceux que nous avons rencontrés dans les œuvres précédentes, est connue sous le nom de « la Madeleine ». La place qu'elle occupe dans le groupe actuel correspond en effet à cette dénomination, mais elle nous paraît erronée. Le type n'est nullement celui consacré par la tradition. Madeleine en effet, dans toutes les compositions du Moyen Age et de la Renaissance, a la tête nue, les cheveux longs et déroulés sur les épaules; son costume est très riche, sa pose très cherchée, très dramatique parfois. Richier, ainsi que nous l'avons vu à Hattonchâtel et à Briey et que nous le constaterons une fois encore à Saint-Mihiel, n'a jamais modifié le type traditionnel de la Pécheresse. Il y a donc tout lieu de penser que la statue en question n'était, dans l'œuvre primitive, qu'une des saintes femmes, compagnes ordinaires de la Vierge dans les scènes de la Mise au tombeau. Cette statue, dont la pose se rapproche de la Vierge de Génicourt, est certainement l'une des plus originales et des mieux caractérisées de celles qui peuvent, avec le plus de certitude, être rattachées à l'atelier sammiellois.

Une œuvre du même genre, bien qu'un peu plus ancienne peut-être et de facture plus simple, se rencontre dans l'église Saint-Laurent de Pont-à-Mousson. C'est une statue de bois,

grandeur naturelle, représentant le Christ montant au Calvaire, chargé de l'instrument de son supplice. Nous avons déjà vu le même sujet à Hattonchâtel, mais tout autrement traité.

Le Christ, vêtu de la robe sans couture tombant du col aux pieds, rappelle, par un parti pris évident de simplicité, la figure du saint Jean du groupe de la « Pâmoison ». Une ceinture de corde, dont une extrémité pend en avant, serre le vêtement à la taille. Les jambes fléchissent, le corps se voûte sous le poids de la croix, et la tête, relevée par un effort suprême dont la douleur se lit sur la face, se tourne vers la droite. Toute la pose, très simple et sans recherche d'effet, est d'une extrême justesse. Le bras droit, fortement tendu, vient s'appuyer sur la cuisse projetée en avant, la main aux doigts crispés et légèrement contournés serre le haut du genou. Le bras gauche, relevé, maintient la traverse de la croix, et la jambe, un peu rejetée en arrière, vient consolider le mouvement. La robe, largement échancrée au col, laisse apercevoir les muscles du cou raidis par la pose de la tête, qui se rejette sur la droite, comme pour diriger son regard vers d'autres figures aujourd'hui disparues.

Cette tête, aux longs cheveux ondulés tombant en arrière et sur le côté gauche du visage, rappelle, mais avec un accent un peu moins énergique, les têtes de Christ rencontrées jusqu'ici dans les œuvres du maître (¹). Elle est cependant traitée d'une façon identique et la note douloureuse s'y exprime par les mêmes moyens : contraction très accusée des sourcils, front plissé et creusé à la naissance du nez, lèvre supérieure relevée par une

1. Une couronne d'épines, non pas cette fois taillée dans la masse, mais faite de brindilles épineuses tressées, était posée sur la tête. Elle tomba presque en poussière entre nos doigts.

sorte de frémissement convulsif qui laisse les dents à découvert, commissures contournées et tombantes. La moustache est assez peu fournie et une barbe courte, soigneusement disposée comme toujours et bifidée à la pointe, encadre la figure. Le regard, très excavé, laisse tomber des pleurs, et une expression très forte de souffrance, mêlée à un sentiment de pitié affectueuse et touchante, se lit sur la physionomie.

La draperie, assez sèche, disposée en longs plis arrondis et striés de rares cassures, accuse sans l'exagérer le mouvement du corps. Presque collée sur la poitrine, elle est surtout remarquable sur le bras droit où elle forme une série de chutes très amples, d'une facture nette et précise.

Cette statue, dont aucun document ne nous permet de préciser ni la date, ni l'auteur, provient de l'ancien monastère des Clarisses, détruit en 1792, dont les bâtiments s'élevaient à peu de distance de l'église Saint-Laurent. C'est là que se retira et vécut durant vingt-sept ans la duchesse douairière de Lorraine, Philippe de Gueldres, veuve de René II. Les comptes de la maison ducal et la *Vie* de cette princesse, écrite par les sœurs de son couvent⁽¹⁾, nous renseignent assez exactement sur les différents travaux d'embellissements qui y furent exécutés par ses ordres. Elle avait, entre autres choses, fait construire à ses frais, dans le jardin du monastère, deux « belles petites chapelles ». Dans l'une, appelée le *Mont d'Olivet*, on voyait, nous dit sa *Vie*, « l'ymage de Nostre-Seigneur qui porte sa croix, aussi grand et puissant qu'un home. Et sa benoïste Mère, la glorieuse Vierge Marie luy vient au devant

1. *Vie de la Vénérable Servante de Dieu, Philippe de Gueldres*, recueillie et écrite par les religieuses du monastère de Sainte-Claire à Pont-à-Mousson. 3^e édit. Pont-à-Mousson, 1691.

et tombe toute pasmée, et saint Jean l'Évangéliste est auprès d'Elle qui la soustient entre ses bras. Toute la Sainte Cité de Hiérusalem et le Saint Sépulcre de Nostre-Seigneur est peinct tout à l'entour ». « Toute cette chose », ajoute un peu plus loin la biographe, « était bien dévote..... et il semblait que les personnages en fussent tout vifs et qu'il ne leur manquast que la parole⁽¹⁾. »

On reconnaît sans peine, dans le groupe si naïvement décrit, la statue placée aujourd'hui dans l'église Saint-Laurent et dont la pose indique visiblement que le personnage se retournait vers d'autres placés à ses côtés. La Vierge, tombant « toute pasmée » entre les bras de saint Jean, a malheureusement disparu et la figure si poignante du Christ, oubliant ses propres souffrances et dirigeant un si expressif regard vers sa mère affligée, nous est seule parvenue. Tout dans sa facture rappelle le style de Richier, et sa provenance, difficile à contester, ne peut, il nous semble, que confirmer cette opinion. Les rapports connus du statuaire avec la famille ducale de Lorraine la rendent très acceptable.

Différents auteurs⁽²⁾ ont, à plusieurs reprises, consacré quelques lignes à un Christ en croix d'assez grandes dimensions, placé un peu à l'écart dans une des chapelles latérales de l'abside, côté de l'évangile, à la cathédrale de Nancy. Certains ont vanté son mérite, d'autres n'ont eu pour lui que quelques mentions assez indifférentes. Tous, sans oser l'attribuer positivement à

1. *Vie de la Vénérable*, lib. cit., p. 9.

2. Abbé LA FLIZE, *Notice historique de la cathédrale primatiale de Nancy*. Nancy, 1849, in-8, p. 44; Ed. AUGUIN, *Monographie de la cathédrale de Nancy*. Nancy, 1882, in-4, p. XII, 108, 112, 113, 233, 234; abbé SOUHAUT, lib. cit., p. 112 et 113; Marcel LALLEMEND, lib. cit., p. 229-230.

Ligier Richier, sont unanimes à déclarer qu'il se rapproche de bien près des productions sorties de ses mains. Sans prétendre trancher la question, sur laquelle nous n'avons, malgré toutes nos recherches, découvert que des documents très insuffisants, nous croyons que cette œuvre — qui est sûrement après certaines pièces du « Trésor » le morceau le plus ancien, nous dirions presque le plus curieux de l'édifice — est digne d'une très sérieuse attention. On peut, il nous semble, avec de grandes chances de certitude, l'attribuer à l'atelier immédiat, sinon au ciseau même de Richier et cette dernière opinion nous paraît des plus probables. La reproduction que nous en donnons, à la suite de celles des autres christs généralement reconnus comme des œuvres du maître, pourra, nous l'espérons, en facilitant les rapprochements, permettre de résoudre par l'affirmative une question jusqu'ici insuffisamment étudiée.

Ce Christ, haut de deux mètres environ et exécuté en bois comme tous ceux que nous avons rencontrés jusqu'ici, présente les mêmes caractères. Mais il dénote un art extrêmement avancé et bien près d'atteindre son maximum de perfection. Nous ne trouvons plus en effet ce corps toujours un peu maigre, aux formes mièvres et allongées, auquel nous ont accoutumé différentes productions de l'atelier. C'est, tout au contraire, un morceau d'une ampleur superbe, gardant les caractéristiques de l'école et le style de l'époque et que sa vérité anatomique tend à nous faire rapprocher des plus belles figures de Richier. Les moindres détails y sont rendus comme toujours avec une science consommée, alliée à une remarquable souplesse de ciseau. Un modelé tout à la fois large et puissant, aux plans volontairement adoucis, atténue, par la souplesse de ses lignes, l'expression de souffrance

austère et grave qui se dégage de l'ensemble de la composition, principalement de la physionomie.

Selon sa formule la plus courante, l'artiste a représenté le Christ arrivé à la dernière phase de l'agonie, au moment suprême où, selon le texte évangélique, la tête s'incline et l'esprit s'exhale avec le dernier souffle : *et inclinatio capite et tradidit spiritum*. Une massive couronne est rudement enfoncée sur le front dont la peau contractée se creuse sous la pression des épines et dessine, à la hauteur des sourcils, une ligne épaisse, crispée et sinueuse, coupée d'un pli profond à la naissance du nez. Les yeux, presque saillants, fortement dégagés à l'angle interne, sont clos par les paupières supérieures tirées ici encore et largement tombantes, sur le rebord desquelles nous retrouvons ce bourrelet de chair si caractéristique rencontré déjà dans tant d'autres figures dues au ciseau du maître. Le nez, pincé à sa naissance par l'excavation des orbites, s'allonge et s'effile, les narines se resserrent, les lèvres crispées s'entr'ouvrent dans un frémissement convulsif qui accentue avec dureté le pli naso-labial et donne à l'ensemble de la physionomie une certaine amertume. Le visage émacié, aux pommettes saillantes, garde, malgré la crispation douloureuse des traits, cette régularité, cet arrangement symétrique toujours chers à Richier et la pureté de ses lignes n'est aucunement altérée. La note réaliste domine cependant et l'artiste ne semble pas avoir cherché ici, comme il l'a fait par exemple à Briey ou dans la tête provenant du retable de la Chapelle des Princes, cette sorte d'idéalisation de la souffrance qui donne à ces figures un charme à la fois si doux et si dramatique. De longs cheveux, divisés en grosses mèches très souples, largement traitées et rejetées en arrière, encadrent le haut de la figure et laissent le cou entière-

P. DENIS — *Ligier Richier*



Berger-Lavruet & Co. Sc.

(Oùché de l'auteur)

CHRIST EN CROIX

(Cathédrale de Nancy)

ment dégagé. Une fine moustache barre la lèvre supérieure légèrement relevée, au-dessous de laquelle s'aperçoivent les dents, et une barbe assez longue laisse tomber jusque sur la poitrine ses deux pointes frisées et nettement séparées.

La position des bras est de tout point semblable à celle des crucifix précédemment étudiés. Largement étendus, dans une position très rapprochée de l'horizontale, ils sont traités avec une remarquable précision et la musculature en est soigneusement rendue. Les mains, aux doigts crispés, sont presque totalement refermées sur le gros clou à tête pyramidale qui les fixe sur la traverse de la croix.

Le buste, incliné de droite à gauche par un léger mouvement des hanches, est exécuté avec une ampleur, une vérité anatomique que le maître n'avait, jusqu'ici, atteinte avec autant de justesse dans aucune des figures analogues. Les formes, modelées par larges plans, se dessinent avec une fermeté, une vigueur qui contrastent d'une façon frappante avec les lignes toujours un peu maigres, affaissées, des *chris* en croix taillés par l'atelier. Le travail est d'une précision, d'une souplesse remarquables; toutes les saillies s'accusent avec un relief discrètement adouci, sans exagération ni tendance à l'idéalisation des formes. L'ensemble de l'œuvre nous paraît aussi éloigné de la préciosité savante et fade des artistes italiens, que de l'effrayante maigreur des musculatures, dramatisées comme à plaisir, de certains crucifix flamands.

Un *perizonium*, fait d'une pièce d'étoffe pliée dans le sens de la largeur, recouvre les reins du Christ. Noué sur la hanche gauche au moyen d'un nœud bouffant, une de ses extrémités retombe légèrement ondulée, tandis que l'autre, ramenée der-

rière la cuisse et remontée ensuite sur le devant du corps, s'étale en plis d'un naturel achevé, simplement mais fort ingénieusement rendus.

La partie inférieure du corps, de proportions très heureuses, est modelée avec la même souplesse, le même art que la partie supérieure. Un léger mouvement en atténue la raideur et aucun allongement exagéré ne s'y remarque. Les pieds, ici encore, sont quelque peu tirés et aplatis, celui de droite ramené sur le gauche, et fixés par un seul clou. Leur facture est d'une remarquable correction et le travail des doigts raidis est traité avec une extrême délicatesse. C'est là du reste une partie toujours particulièrement soignée par l'artiste et dont il s'est acquitté avec une réelle habileté et une science consommée dans la plupart de ses ouvrages.

Plus heureux que les différents crucifix examinés jusqu'ici, celui de la cathédrale de Nancy a conservé sa peinture primitive. La couronne est d'un vert sombre, les cheveux et la barbe d'un brun assez foncé. Le corps a pris aujourd'hui une teinte jaune un peu rosée, presque uniforme, et le pézizonium une nuance crème. Il était bordé d'un très discret filet d'or qui n'a laissé que d'assez faibles traces. De larges gouttes vermeilles se voient sur la figure et de longues traînées sanglantes ruissellent tout le long des bras. Une large plaie, accusée seulement par la peinture, perce sur le côté droit la poitrine du cadavre. Le sang s'en échappe en une multitude de gouttelettes coulant jusque sur le linge des reins qui s'en trouve taché en plusieurs endroits.

Le crucifix de Nancy offre des analogies tellement frappantes avec les crucifix de Ligier Richier, que la question d'attribution ne peut, il nous semble, être mise en doute. Les identités s'ex-

priment par un tour de main si lisiblement écrit, une façon de poser le personnage, de traiter les extrémités surtout, et de donner à la physionomie une expression si pleinement en rapport avec le sentiment exact et si voisine de celles que nous connaissons déjà, qu'il est, croyons-nous, bien difficile de voir là une main, ou tout au moins une inspiration, autre que celle de Ligier lui-même. Le style paraît plus développé, plus libre, que dans les œuvres examinées plus haut. C'est pourquoi nous ne l'attribuons pas à la jeunesse de notre artiste. La tête provenant du crucifix de la Collégiale de Saint-Maxe doit lui être, en tout cas, quelque peu postérieure. Comme l'attribution de cette dernière est difficile à rejeter, il est possible d'établir, entre ces deux compositions, des rapprochements dont les points nous paraissent si lumineux, que toute hésitation demeure impossible.

Mais n'existe-t-il pas, en dehors des analogies de style, toujours sujettes à discussion, quelque document plus précis capable de nous renseigner d'une façon exacte sur l'œuvre et son auteur?... Nous l'avons cherché à plusieurs sources, mais, il nous faut l'avouer, la lumière complète est difficile à faire.

Tout ce que nous avons pu savoir sur le morceau en question, c'est la date de son entrée à la cathédrale de Nancy : juillet 1807. Il provient, ainsi qu'un certain nombre de tableaux et statues aujourd'hui encore dans l'édifice, d'un dépôt établi dans la ville lors de l'époque révolutionnaire. Ce dépôt était une sorte de musée où avaient été transportés les objets provenant des établissements religieux supprimés et pouvant présenter quelque caractère artistique. Un décret de la Convention, en date du 8 pluviôse an II, avait prescrit cette mesure et une délibération du directoire du district de Nancy avait chargé les citoyens Laurent,

peintre, et Chargois, notaire public à Senones, d'en assurer l'exécution (1).

Sur l'ordre de ces derniers, l'ancienne chapelle de la Visitation avait reçu les aménagements nécessités par la nouvelle destination qui allait lui être donnée, et toutes les œuvres d'art provenant des églises ou couvents de Nancy, ainsi que d'une notable partie des districts voisins, y avaient été transférées. Un catalogue, malheureusement un peu trop succinct, des différents objets : tableaux, gravures ou sculptures ainsi réunis, fut dressé par les soins des commissaires (2). Nous y avons trouvé, dans le chapitre consacré aux sculptures, une mention qui paraît se rapporter au Christ qui nous occupe : « 14 — Un grand Christ en bois, parfaitement exécuté. *On croit qu'il a été sculpté par un élève de Michel-Ange.* Haut^r : 6 pieds. » La dimension indiquée est exactement celle de la composition dont nous parlons et d'autres faits postérieurs établissent avec la plus complète évidence son identité avec celle transportée, en 1807, à la cathédrale de Nancy.

Au cours de cette année, une requête fut adressée par le conseil de fabrique au préfet de la Meurthe à l'effet d'obtenir, pour meubler l'édifice récemment rendu au culte, un certain nombre des tableaux et statues déposés au *Museum*. C'était le nom donné au dépôt créé, en 1792, dans l'ancienne chapelle du couvent de la Visitation auquel une nouvelle destination venait d'être affectée par la fondation du lycée. Un « inventaire des statues et de leurs accessoires déposées dans la chapelle du lycée impérial de Nancy, et dont la demande a été faite par le conseil de fa-

1. Délibération des 11-17 mai 1793. (Arch. Meurthe-et-Moselle.)

2. Arch. de Meurthe-et-Moselle, L 1694.

brique de la cathédrale de cette ville » daté du 11 juillet 1807, établit cette demande⁽¹⁾. Au nombre des objets portés sur l'inventaire, on voit figurer, à la suite de la statue « priante » du cardinal de Lorraine, « *un grand Christ en bois* » placé dans une salle formant autrefois « l'avant-chœur » des religieuses.

Un accueil favorable fut fait à la requête des fabriciens et le transport s'effectua à la cathédrale. La preuve en est fournie par un mémoire payé par le trésorier de la fabrique, le 22 septembre 1807, à un marbrier de Nancy nommé Michel. Parmi la nomenclature assez longue des travaux relevés dans le mémoire on lit : « Avoir fait déposer *le grand Christ qui était au Lycée* et l'avoir fait reposer à la cathédrale⁽²⁾. » Aucune confusion ne peut être possible et le crucifix qui figure aujourd'hui à la cathédrale de Nancy est bien celui qui, mentionné dans le catalogue de Laurent et Charquois, fut attribué par eux à un élève de Michel-Ange.

Placé beaucoup trop haut, dans une chapelle écartée où l'éclairage est des plus défectueux, il passe bien souvent inaperçu et sa mauvaise situation est cause, en grande partie, du peu d'intérêt qui lui est généralement accordé.

L'attribution donnée à ce Christ par les commissaires du district est particulièrement à noter. Quel est en effet, parmi tous les sculpteurs lorrains, celui qui, au dix-huitième et même au dix-neuvième siècle, passait, grâce à la légende rapportée par Dom Calmet, pour un élève de Michel-Ange?... Ligier Richier seul. Son nom, assez généralement ignoré, nous le savons, avait pu échapper, dans la rapidité d'une rédaction hâtive et sommaire,

1. Arch. Meurthe-et-Moselle, série V, Cultes.

2. Arch. du Conseil de fabrique de la cathédrale de Nancy.

aux auteurs du catalogue; mais le titre qu'ils lui donnent, sur la foi de quelque tradition, équivaut, semble-t-il, à une désignation formelle. Sans attacher évidemment une valeur excessive à ce document, on y peut néanmoins trouver, l'examen de l'œuvre révélant la facture habituelle du maître, un appui de quelque importance.

L'indication de la provenance de l'objet aurait pu nous fournir aussi un renseignement précieux. Malheureusement, aucune des œuvres de sculpture inscrites sur le catalogue n'est suivie de la mention de son lieu d'origine. Tout nous fait croire cependant que celle qui nous occupe ne provient pas de Nancy, dont la plupart des églises et établissements religieux, de fondation assez récente à l'époque révolutionnaire, n'existaient pas au temps de Ligier Richier.

La vieille église paroissiale de Saint-Epvre, la Collégiale de Saint-Georges, la Chapelle ducale, quelques rares hospices et couvents existaient seuls alors soit dans la Ville-Vieille, soit dans ses environs immédiats. Nous avons parcouru les inventaires de leur mobilier et avons acquis la certitude que, dans aucun d'entre eux, ne se trouvait de crucifix qui pût être confondu avec celui qui nous occupe. Lionnois à son tour, dans sa description des églises et couvents de Nancy, ne nous parle qu'une seule fois d'un monument de ce genre. « On voit, dit-il, dans l'église Saint-Epvre, un crucifix suspendu à la voûte et appuyé sur une longue poutre qui sépare la nef du chœur (1). » C'était, ajoute-t-il, une œuvre de Bordenave, « exécutée pour MM. de l'hôtel de ville en échange de quelques franchises qu'ils lui

1. J.-J. LIONNOIS, *Histoire des Villes Vieille et Neuve de Nancy*. Nancy, 1805, 3 vol., t. I, p. 240.

avaient accordées ». On remarquait, sous les pieds du Christ, les armes de la ville de Nancy, et, sur la face d'arrière, au milieu de la poutre, celles de MM. de Rennel et de Lescut.

Le crucifix décrit par Lionnois avait, à la vérité, pris la place d'un autre plus ancien. Mais celui-ci, suspendu à l'époque où écrivait Lionnois dans la chapelle des Fonts, avait « des défauts qui ne pouvaient être plus grands » et que mettait beaucoup trop en vue l'emplacement qui lui avait été accordé; tandis que « le lieu élevé où était situé le premier empêchait d'en remarquer toutes les beautés ».

Le crucifix sculpté par Bordenave, artiste nancéien, professeur à l'Académie de peinture et de sculpture, mort en 1724, ne peut évidemment être le nôtre, dont l'aspect accuse une œuvre de la première moitié du seizième siècle. La confusion ne nous paraît guère possible non plus avec celui relégué dans la chapelle des Fonts et dont les défauts, si l'on en croit l'historien, étaient si grands. Il nous faut donc chercher ailleurs.

Or, dans le dossier relatif aux dépenses occasionnées par l'aménagement et le transport à l'ancienne Visitation de Nancy des œuvres d'art destinées au musée se trouve une note manuscrite relative au charroi, de Pont-à-Mousson à Nancy, d'un Christ et de quelques tableaux⁽¹⁾. L'indication est bien vague, mais il n'est peut-être pas impossible de l'éclaircir.

La *Vie de Philippe de Gueldres*, qui nous a déjà donné tout à l'heure une indication précieuse, nous en fournit une seconde, pouvant, il nous semble, être utilisée ici. La chapelle du *Mont d'Olivet*, élevée par les soins de la reine dans le jardin de la

1. Arch. de Meurthe-et-Moselle, L 1694.

communauté, avait pour pendant un deuxième oratoire appelé le *Mont de Calvaire*. Il s'y trouvait, dit la chronique, « un fort beau crucifix, si dévot à voire qu'il n'y a cœur si dur qui ne le sceut regarder attentivement qu'il n'ait les larmes à l'œil »⁽¹⁾. Ce dernier ne serait-il point celui dont nous venons d'esquisser la description et l'histoire?... Rien ne le prouve évidemment d'une façon péremptoire, mais nous serions assez disposé à l'admettre. Les lignes naïves, mais peu explicites de la bonne clarisse, peuvent, eu égard à sa pieuse sentimentalité, s'appliquer dans une certaine mesure à cette figure de Christ bouleversée par la souffrance et les angoisses de l'agonie, échouée, après tant de vicissitudes, dans une chapelle perdue de la cathédrale de Nancy.

Ce rapprochement, moins solide à notre avis que celui qui peut s'établir par le moyen des similitudes de style, le fortifie cependant dans un certain sens, surtout après ce que nous savons des rapports nombreux et fréquents de Richier avec la famille ducale de Lorraine. Bien que n'en ayant jamais, du moins à ce qu'il paraît, porté le titre, il n'en fut pas moins, si l'on peut s'exprimer ainsi, le sculpteur en quelque sorte officiel. Souvent, nous l'avons vu, des appels furent faits à son talent soit pour l'exécution des « pourtraictures » du prince et de son entourage, soit pour celle de la plupart des monuments funéraires des membres de la famille, en particulier pour celui de Philippe de Gueldres elle-même.

Des sculpteurs autres que Ligier ont aussi, nous le savons, travaillé sur l'ordre de la duchesse devenue religieuse, pour son couvent de Pont-à-Mousson. Mansuy Gauvain et Jehan son fils y

1. *Vie de la Vénérable*, lib. cit., p. 19.

ont exécuté, à différentes reprises, des œuvres diverses. Les comptes de l'année 1542-1543 nous en signalent plusieurs parmi lesquels figure : « ung tableau de crucifiement » donné par le duc Antoine à sa mère, et pour lequel l'artiste, Jehan Mansuy, reçut une somme de « xx fr. » (1). Ce tableau, qui n'était autre qu'un triptyque destiné à être placé sur le grand autel, reçut sur ses volets des peintures exécutées par un artiste fixé à Nancy et appelé « Georgin le painctre » (2). Il se trouve, lui aussi, bien oublié et en fort mauvais état, surtout pour la partie sculptée, dans l'église paroissiale de Saint-Laurent, à Pont-à-Mousson, où il est placé dans la même chapelle que le Christ portant sa croix.

L'abbé Hyver (3), ignorant les antécédents du Christ de la cathédrale de Nancy, se demande si ce triptyque, que ses recherches ne pouvaient d'ailleurs lui permettre d'identifier, ne serait pas le Christ de l'oratoire du *Mont de Calvaire*. Il conclut par une hypothèse, car, dit-il, « si l'expression « tableau de crucifiement » convient à une œuvre, c'est bien au Christ en croix qui ne pouvait être que celui de la chapelle appelée *Mont de Calvaire* ». A notre avis, cet argument ne porte pas : on ne peut confondre un tableau de petites dimensions avec le grand Christ qui nous occupe.

1. Voir page 40, note 5.

2. Arch. Meurthe-et-Moselle, B 1071. « A Georgin le painctre pour ung crucifiement, qu'il a painct avec les ymaiges à mettre sur le grant autel des sœurs sainte Claire du Pont à Mousson, dont il a fourni toutes étoffes (toutes les couleurs) marchié fait par la Royne et payé de l'ordonnance de nostre souverain seigneur comme il appert par certification de monsieur le contrerolleur général et mandements sur ce fait à Nancey le xxvij^e jour de décembre, l'an mil v^cxlj, rendu icy xxvij fr. »

3. Abbé HYVER, « L'Église des Claristes de Pont-à-Mousson » (*Mém. de la Soc. d'Archéol. lorr.*, 3^e série, 1^{er} vol., 1873, p. 391).

On peut aussi être surpris de ne point rencontrer, dans la description donnée par Dom Calmet de la chapelle et du couvent où Philippe de Gueldres termina sa vie, aucune mention concernant les chapelles du jardin et les œuvres qui s'y trouvaient. Cette omission nous paraît toutefois fort naturelle attendu que ces constructions, placées à l'intérieur du monastère, dans la partie réservée exclusivement aux religieuses, ne pouvaient être vues par lui et qu'on avait fort bien pu omettre de les lui signaler. Le triptyque, du reste, morceau cependant capital, mais déplacé déjà au temps où l'historien rédigea ses notes, n'est pas davantage mentionné par lui.

Cette objection n'est pas très forte et ne saurait infirmer notre manière de voir. On peut donc, il nous semble, avec de sérieuses raisons, rattacher à Ligier Richier et à Philippe de Gueldres l'œuvre sur laquelle nous venons de nous étendre. Sans prétendre avoir résolu entièrement la question, nous croyons lui avoir fait faire un pas important et il ne nous paraît pas trop téméraire de voir désormais, dans le Christ de la cathédrale de Nancy, un souvenir précieux à un double titre : celui de l'art et celui de l'histoire.

Parmi les rares documents concernant Ligier Richier, nous avons signalé, en leur temps⁽¹⁾, les indications relatives à l'achat fait par lui, en 1535, d'une maison située à Saint-Mihiel, dans une rue appelée alors rue des Drapiers. Si, avons-nous dit à cette occasion, le nom de la rue a été changé, la maison subsiste toujours. Bien modifiée par les différents propriétaires qui s'y sont

1. Voir plus haut, p. 28.

succédé, elle conserve cependant encore un très curieux travail, dont il nous paraît difficile d'enlever la paternité à son ancien possesseur.

Ce travail n'est autre qu'un de ces vastes plafonds à caissons et poutrelles apparentes, dont la mode avait été importée en France par les artistes italiens. Il couvre tout le rez-de-chaussée de l'habitation, divisé aujourd'hui en plusieurs pièces, mais qui ne devait autrefois former qu'une seule salle.

De grosses poutres, allégées par de fines moulures, supportent des solives sur les arêtes desquelles un congé a été poussé. Entre chacune d'elles, de légères entretoises, appuyées sur de petites consoles fixées sur la solive maîtresse, en divisent le cours en carrés réguliers. Chacun de ces carrés est rempli par un caisson assez profond, du centre duquel s'échappe un fleuron retombant en forme de pendentif. Ces retombées sont fort variées ; ce sont tantôt des fleurs, des feuilles habilement groupées ou des bouquets de fruits. A ce motif central se rattachent, en diagonale, de gracieux enroulements où l'esprit inventif de notre sculpteur s'est donné libre cours. Des fruits s'échappent de vases portés sur de frêles tiges de plantes ; des bouquets de fleurs, noués par des rubans dont les extrémités ondulent gracieusement, se mêlent à des rinceaux de feuillages stylisés. Les entretoises portent, sur leur face apparente, des losanges formés de moulures peu saillantes, reliés entre eux par des guirlandes de feuilles.

Toute cette décoration, d'une symétrie parfaite, forme le plus gracieux ensemble qui se puisse imaginer. Malheureusement, les détails de ces menus motifs, traités avec la plus extrême délicatesse, s'empâtent et disparaissent peu à peu, encrassés sous

les multiples couches d'un badigeon rougeâtre que chaque propriétaire croit de bon goût de faire renouveler.

Chacun des caissons, exécuté en une matière très dure, qui nous a paru être de la terre cuite, mesure quarante-deux centimètres de côté⁽¹⁾.

Mais le plafond n'était pas le seul ornement dont le maître s'était plu à embellir sa demeure. Un autre chef-d'œuvre, que les événements en ont quelque peu éloigné, s'y trouvait également et complétait le décor créé par l'artiste pour l'embellissement de l'intérieur familial. Nous voulons parler du magnifique linteau de cheminée transporté vers le milieu du dix-huitième siècle au presbytère du petit village de Han-sur-Meuse.

Dumont, dans son *Histoire de Saint-Mihiel*⁽²⁾, nous apprend les circonstances à la suite desquelles fut déplacé ce morceau. Au temps où Dom Calmet réunissait les matériaux de sa *Bibliothèque Lorraine*, publiée en 1751, l'œuvre se trouvait encore dans la maison qu'avaient habitée Richier et sa famille. L'écrivain vit lui-même, à son emplacement primitif, « cette draperie si bien faite qu'on l'aurait prise pour une tenture et un rideau ». Quelque temps après, le propriétaire de cette maison, qui ne se composait alors que d'un rez-de-chaussée, conçut le dessein d'y ajouter un étage. Le prieur de l'abbaye, Dom Baudelaire, ayant appris ce projet, s'offrit de prendre à sa charge les frais du travail, à condition que la cheminée de « Maître Ligier » devînt sa propriété. L'offre fut facilement acceptée et les conditions du marché

1. Ils avaient été coulés dans des moules en pierre, retrouvés, au nombre de trois, dans la cave de la maison et maladroitement brisés.

2. *Lib. cit.*, t. IV, p. 185.

remplies. Le prieur, une fois en possession de la pièce qu'il convoitait, la fit transporter à la cure de Han, qu'il faisait alors reconstruire et dont il était bénéficiaire. C'est là que nous pouvons l'admirer aujourd'hui, précieusement gardée par le curé actuel, toujours heureux de faire, avec la plus exquise amabilité, les honneurs du chef-d'œuvre dont il est le dépositaire.

L'artiste, conscient de son habileté, semble cette fois n'avoir eu d'autre but que sa satisfaction personnelle. Nous dirons volontiers qu'il s'est amusé à faire du trompe-l'œil et à piquer la curiosité de ses visiteurs en donnant à la pierre l'apparence d'une tout autre matière. En avant d'un linteau creusé de cannelures à sommet arrondi — supporté aujourd'hui par deux jambages plus modernes — et couronné par un triple rang de moulures peu saillantes dont le dernier est orné de délicats rais de cœur, il a jeté, selon la mode du temps, un de ces damas ou étoffe à grands rames taillé dans la pierre même. Le travail en est si précis, si achevé que, comme le dit Dom Calmet, l'illusion est possible.

La draperie, nouée et suspendue en son milieu, s'étend en plis larges, réguliers, d'une ampleur et d'un naturel achevé, jusqu'aux deux extrémités du manteau où elle se trouve fixée de nouveau et d'où elle retombe de la façon la plus simple et la plus heureuse. Les rubans cannelés qui la retiennent sont, cette fois, dans le plus pur goût italien et noués avec cette précision élégante que nous avons déjà tant de fois remarquée. Ils se déroulent, s'étalent, gracieux et légers, avec une merveilleuse souplesse. Un riche dessin est tramé dans la pierre et l'on en voit courir, à travers les plis soigneusement creusés par le ciseau, les rinceaux et les feuillages accusés par un léger relief. Une frange

épaisse et courte garnit le bord inférieur de la tenture et il n'est même pas jusqu'à la piqure qui la fixe à l'étoffe qui soit oubliée. Le talent observateur et minutieux du maître se trahit dans ces infimes détails, dont on retrouve des exemples dans tous ses ouvrages.

Cette draperie, sculptée dans deux blocs de pierre de Saint-Mihiel, si finement ajustés qu'ils paraissent n'en former qu'un seul, mesure deux mètres de long sur cinquante et un centimètres de hauteur. Un peu brunie par le temps et la fumée, elle produit complètement l'effet d'une épaisse tenture suspendue en avant de la cheminée et dont les plis semblent s'agiter lorsque l'on ouvre la porte de la pièce où elle se trouve. Au reste, ce morceau n'a jamais été peint.

CHAPITRE XI

ŒUVRES FUNÉRAIRES

*LA REPRÉSENTATION DE LA MORT AU MOYEN AGE ; COMMENT RICHIER LA COM-
PREND — MAUSOLÉE DE RENÉ DE CHALONS — TOMBEAUX DE PHILIPPE
DE GUELDRES ; DE RENÉ DE BEAUVAU ET DE CLAUDE DE BEAUDOCHE —
COLLABORATION DE LIGIER RICHIER AUX TRAVAUX DE LA SÉPULTURE DE
CLAUDE DE LORRAINE, DUC DE GUISE, A SAINT-LAURENT DE JOINVILLE —
CONTACT DIRECT AVEC DES ITALIENS — TÊTE DE MORT DU MUSÉE DE
VERDUN*

Parmi les œuvres de Richier, il en est une série, peu nombreuse il est vrai, que nous avons jusqu'ici volontairement négligée, désirant lui donner une place à part dans le cours de cette étude. Nous voulons parler de ses statues funéraires. La première connue est antérieure de plusieurs années aux travaux exécutés pour la Chapelle des Princes. Nous avons préféré interrompre l'ordre chronologique, autant que possible suivi jusqu'ici, afin de consacrer un chapitre à cette catégorie d'œuvres d'un genre tout spécial. Nous y retrouverons, non pas peut-être sous un jour nouveau, mais sous un côté un peu particulier, le génie propre de notre statuaire, sur lequel on sent peser l'influence de certains éléments germaniques empruntés aux pays dont il était si proche et dont l'action d'ailleurs commençait déjà à s'étendre. Très idéaliste dans son inspiration, il la traduit parfois, nous l'avons vu, avec un naturalisme un peu brutal, cherchant avant tout le caractère et la tension du style. Noble artiste et penseur délicat, il sait rendre simplement une grande idée, mais il en

complice parfois la forme extérieure de détails repoussants. C'est ce que nous allons constater bientôt.

Pour tous les artistes du Moyen Age, la mort incarnait avec elle la pensée du repos, du sommeil. Ils représentaient l'âme s'exhalant du corps sous la forme d'une figure insexuée ou d'enfant ⁽¹⁾, qu'un ange recueillait pieusement sur les lèvres du mort pour la conduire au ciel où le patriarche Abraham la recevait dans un pan de sa tunique. Lorsqu'ils voulaient perpétuer les traits d'un défunt, ils le figuraient *gisant* les mains jointes, sur la dalle de son tombeau et il semble qu'ils aient voulu, à travers cette représentation de la froide rigidité de la mort, faire entrevoir l'attente, l'espérance invincible de la résurrection espérée et promise. La contemplation d'un monde nouveau, jusqu'alors voilé de mystères, paraît absorber ces visages impassibles et graves. Leurs yeux fermés semblent poursuivre quelque vision intérieure et lointaine; un calme sévère, mais confiant, règne sur leurs traits immobiles.

Plus tard, vers la fin du quatorzième et surtout aux quinzième et seizième siècles, sous l'influence d'idées dont nous n'avons pas à rechercher l'origine, le mode de représentation changea. L'étrange sujet appelé la *Danse macabre* fait son apparition dans l'art; des cadavres à demi décomposés, rongés par les vers, se dressent ou s'étendent au-dessus des sarcophages ⁽²⁾.

Influencé tout à la fois par la tradition et une pensée pénétrée de germanisme, Richier fit siennes les deux méthodes.

1. Traduction figurée du *neque nubent, neque nubentur*. (MC.XII, 25.)

2. Cf. le récent travail de M. Émile MALE, « L'Art français de la fin du Moyen Age, l'idée de la mort et la Danse macabre ». *Revue des Deux-Mondes*, numéro du 1^{er} avril 1906.

Cependant, même quand il adopta le genre macabre, il sut le revêtir d'un accent héroïque que son atelier n'observa malheureusement plus après lui. A travers des détails repoussants, il est vrai, mais combinés, arrangés avec art et selon le but qu'il avait en vue, il sait faire resplendir l'idéal chrétien. Pour lui, la mort n'a frappé que la chair. La vie immatérielle rayonne au travers du voile de la décomposition ; l'enveloppe fragile de l'âme se dissout, retourne au limon d'où elle fut tirée ; mais, avant de s'anéantir dans le néant de toute chose, elle jette vers le Créateur un appel suprême et un cri d'espérance.

Au premier plan de ce groupe d'œuvres, il nous en faut placer une qui vient de suite appuyer notre opinion. Presque aussi connue que le Sépulcre, elle suffirait pour assurer la gloire de Ligier et lui mériter une place de choix parmi les maîtres de la sculpture française. C'est la représentation funéraire improprement appelée *Squelette de Bar*.

Voici, d'après Brantôme⁽¹⁾, le récit des circonstances qui amenèrent la mort du personnage en souvenir duquel le monument fut érigé.

Je ne sçay, dit-il, que lui pouvoit être (à Philibert de Châlons^[2]) René, prince d'Orange qui mourut devant Saint-Disier : mais c'estoit un prince jeune, qui promettoit beaucoup de luy et que l'empereur (Charles-Quint) aymoît fort.....

... Estant allé à la tranchée, et y trouvant Ferdinand de Gonzague⁽³⁾,

1. J. A. C. BUCHON, *Œuvres complètes de Pierre de Bourdeilles, abbé séculier de Brantôme*. Paris, 1838, t. I, p. 64.

2. René de Châlons était fils de sa sœur, Claude de Châlons, qui porta la principauté d'Orange dans la maison de Nassau, en épousant Henri, comte de Nassau. C'était par conséquent son neveu.

3. Brantôme ajoute un peu plus loin : « Il y a aucuns qui ont dict et escrit que

lieutenant de l'empereur, tout assis, ainsi qu'il se levoit pour luy donner le siège surquoy il estoit assis, vint un gros esclat de pierre qui le blessa, dont il mourut trois jours après.....

Les Espagnols et Italiens racontent que l'empereur l'alla voir en son lict, ainsy blessé et fort au bas, le consola de tout ce qu'il put, et luy disant adieu le baisa en la joue, et se retira la larme à l'œil.

Nulle part, dans ce récit, remarquons-le, pas plus du reste que dans le testament du prince (1), il n'est parlé de cette fameuse légende d'après laquelle le mourant aurait demandé « qu'on fit sa portraiture fidèle, non pas comme il étoit en ce moment (à l'instant de son décès), car on flatte toujours les grands, mais comme il seroit trois ans après son trépas » (2). Nous la croyons, comme tant d'autres, inventée après coup, pour expliquer une œuvre dont le sens symbolique était oublié. L'auteur cependant, par cette figure de larve humaine qui personnifiait pour son temps l'homme à l'état de mort (3), n'a pas voulu rendre autre chose qu'un texte bien connu de la liturgie catholique.

ce fut le marquis de Marignan qui donna ce siège ; mais les Espagnols disent Ferdinand. » Dans le *Discours sur le marquis de Marignan*, on lit : « Il se dict (du marquis de Marignan) qu'estant le siège devant Saint-Dizier, et commandant à l'infanterie, ainsi qu'il estoit en la tranchée assis sur une chaire, survint le prince d'Orange, à qui voulant céder comme ce luy appartenoit estant si grand prince, s'osta de son siège et luy bailla : il n'y fut pas plustot assis qu'un coup de mousquet vint de la ville qui le tua. » *Lib. cit.*, t. I, p. 81.

1. Ce document porte la date du 25 juin 1544, et il semble, en le lisant, que le jeune prince ait eu comme un pressentiment de sa fin prochaine. Voy. abbé A. FOUROT, *Le Siège de Saint-Dizier*, dans *Mém. de la Soc. des Lett., Sc. et A. de Bar-le-Duc*. T. V, 1876, p. 133.

2. Abbé G. RENARD ; *lib. cit.*, p. 165. M. l'abbé Renard n'indique pas la source où il a puisé cette légende à laquelle il ne paraît, du reste, attacher qu'une médiocre créance. Bon nombre d'auteurs ont fait de même avant lui. Le récit est passé, à Bar-le-Duc, à l'état de vérité presque indiscutée ; mais personne n'a pu nous renseigner sur son origine.

3. Voy. L. DIMIER, *Les Danses macabres et l'idée de la mort dans l'art chrétien*. Paris, 1902, p. 16.

L'événement narré par Brantôme eut lieu en 1544, alors que Charles-Quint, qui venait de s'emparer du Luxembourg, marchait sur Paris. D'après le registre des actes du Chapitre de Saint-Maxe (¹), ce fut « le quinzième iour de juillet » que le prince d'Orange « trépassa de ce siècle, au camp, sous sa tente, enuiron les neuf heures du soir ». Sa blessure datait de la veille et provenait d'un boulet, « lequel auroit esté tiré luy estant dans la tranchée ».

Par son mariage avec Anne de Lorraine, René de Châlons se trouvait être le gendre du duc Antoine. Sa dépouille fut, en conséquence, transportée à Bar-le-Duc et déposée à Saint-Maxe, « au chant des vigilles », le 16 juillet. « Ce mesme jour, lit-on dans le registre du Chapitre, le cueur dudict seigneur et ses intestins ont été sépulturés devant le grant autel de Saint-Maxe, auprès de celui de feu M^{gr} le duc, du côté de l'Éuangéliste, et là gist (²). »

Quant au corps, dont l'inhumation n'est pas relatée dans les actes capitulaires, il fut, le 17, « après un seruice solennel de trois haultes messes, conduict et mené jusqu'à la porte, où il y avoyt une belle et grosse compaignie de gendarmes jusques à trois mille cheveaux, avec le train du défunct » (³). L'inhumation définitive dut avoir lieu à Bréda, dans les Flandres, où le prince avait demandé à reposer aux côtés de son père (⁴).

1. Arch. de la Meuse, G, carton 1, n° 1, f° 175 recto. Registre des chapitres généraux de la collégiale de Saint-Maxe.

2. Arch. de la Meuse, act. capitul. de Saint-Maxe, f° 176 verso. On lit en marge de l'acte : « Le cueur de feu M^{gr} le Prince d'Orange inhumé dans nostre église auprès de celui de feu M^{gr} le Duc Anthoine. »

3. Arch. de la Meuse, *id.*

4. « Et quant à la sépulture de nostre corps, nous l'avons choisy en l'Esglise

Le monument fut érigé à Saint-Maxe, à proximité du caveau renfermant non seulement, comme nous l'avons vu, les entrailles et le cœur de René de Châlons, mais aussi celui du duc Antoine son beau-père⁽¹⁾. Il était surmonté d'un cartouche et « appliqué à un pilier, à droite du chœur de l'église », dit Durival⁽²⁾ seul, car Dom Calmet ne donne aucune indication à ce sujet⁽³⁾.

Là, l'artiste avait placé simplement, sans la complication de cette macabre mise en scène que nous trouvons aujourd'hui, un corps humain frappé depuis longtemps par la mort, sur lequel la décomposition a étendu ses affreux ravages et dont on croirait qu'il vient d'entr'ouvrir le linceul. Sur le crâne, dont les parietaux ont gardé quelques débris de peau, des mèches de cheveux, agglutinés par l'humidité de la tombe, adhèrent encore. La corruption

collégiale de Nostre-Dame de Bréda, en la chapelle où feu mon seigneur et père est sépulture, ou en celle de Noseroy, celle des deux où plus commodément faire se pourra, selon la vicinité du lieu où nous serons terminé..... » (Art. cit., p. 133.)

Dans un article récent, « A Travers le vieux Bar, l'Insigne Collégiale de Saint-Maxe », *Annuaire de la Meuse*, 1906, M. Wlodimir KONARSKI dit : « Le corps de René de Nassau était, au mois de septembre, transporté à Louppy et de là aux Cordeliers de Nancy, dans la sépulture de la maison de Lorraine. » (P. LXIV.) Le fait nous paraît tout à fait impossible et les archives ne nous en ont jamais révélé la moindre mention. En tous cas, l'inventaire dressé par les commissaires impériaux, en 1762, des corps inhumés dans le caveau ducal, ne mentionne nulle part le cercueil du prince d'Orange. Cf. abbé GUILLAUME (art. cit.), *Mém. Soc. Arch. lorr.*, 1852, p. 240 à 246.

1. Décédé à Bar un mois auparavant, le 14 juin 1544. Le même caveau renfermait également, contenus dans des urnes de terre : le cœur et les entrailles de René I^{er} d'Anjou ; ceux de Yolande d'Anjou, sa fille ; et de René II, son petit-fils. Voir abbé G. RENARD, *lib. cit.*, p. 164. Le monument sculpté par Richier est donc, en somme, bien plus un monument collectif qu'un monument élevé à tel ou tel individu en particulier, et dont une partie des restes reposait près de là.

2. *Description de la Lorraine et du Barrois, lib. cit.*, t. II, p. 344.

3. Il dit simplement : « On admire dans cette église (Saint-Maxe), *la Mort*, qui sert de mausolée au cœur du prince d'Orange, tué au siège de Saint-Dizier, en 1544 ; c'est l'ouvrage de Richier, célèbre sculpteur de Saint-Mihiel. » (*Notice de la Lorraine*, col. 78.)

a rongé les yeux et les traits du visage, les os de la face sont entièrement décharnés et quelques dents restent seules dans les alvéoles des maxillaires. Les muscles de la région antérieure du cou et la trachée, encore munie de ses ligaments d'attache, relient la tête au tronc. Le thorax, presque complètement dépouillé, laisse apparaître le sternum et les côtes, que recouvrent encore quelques lambeaux de chair qui s'étalent sur les interstices intercostaux. La peau du ventre, en partie consumée et dont les plis transversaux s'étendent à la façon d'une draperie, laisse apercevoir, au fond de la cavité abdominale vide de ses entrailles, les vertèbres lombaires et leurs apophyses. Un lambeau de cette peau, qui retombe savamment déchiqueté, voile aux regards ce qui pourrait paraître encore des organes génitaux. Les bras et les jambes, moins atteints par la décomposition, ont gardé leurs muscles desséchés que recouvre encore en certaines parties une peau soulevée en larges phlyctènes ouvertes et purulentes.

Les connaissances anatomiques de notre sculpteur se révèlent ici dans leur complet épanouissement, dénotant une science profonde et une minutieuse observation. La charpente osseuse de son cadavre est d'une remarquable exactitude, les muscles qui y adhèrent encore sont rigoureusement vrais, leurs points d'attache sont à leur place précise, étudiés et rendus avec leurs moindres détails. La tête surtout, rejetée en arrière et levée vers le ciel, est admirable d'exécution. Les muscles du cou, tendus par ce mouvement, sont d'une saisissante réalité. Tout est impeccable et l'anatomiste le plus rigoureux n'y trouverait, croyons-nous, rien à reprendre.

Quant à la représentation de la décomposition, elle est d'un naturalisme plus apparent que réel. Richier en a, il est vrai,

puisé les principes dans la nature, mais son génie les a coordonnés, transformés d'une façon savante, selon l'effet qu'il avait en vue, laissant dans leur arrangement une large place à l'art et à l'imagination. Nous en avons un exemple frappant dans ces lambeaux de peau tendus sur le ventre en forme de draperie et dont un fragment retombe sur la région pubienne en simulant presque la feuille de vigne italienne.

Se servant de la mort comme seul moyen d'expression, l'artiste a dressé son cadavre dans une attitude pleine de vie et le fait en quelque sorte agir et parler. A demi décomposé, rongé des vers qui se disputent les derniers débris de sa chair desséchée, il reste cependant droit, ferme, dans une attitude pleine de noblesse et de fierté. Mort depuis longtemps à la vie de la terre, il semble prendre son essor vers le ciel où l'attend une existence meilleure. « Plus je le regarde, disait Courajod dans une de ses leçons⁽¹⁾, plus il me fait frémir, ce spectre grandiose, obsédant et vengeur. On dirait un vaincu irréductible qui des hommes en appelle à Dieu, dans un magnifique geste de protestation, d'éloquence et d'élan vers Celui qui sonde les cœurs ! »

Le bras gauche de la figure — tournée primitivement vers l'autel⁽²⁾ — énergiquement levé et dirigé vers le ciel, se termine par une main décharnée qui serre entre ses doigts squelettiques un cœur, autrefois de vermeil, qu'elle semble offrir à Dieu comme un symbole de l'âme incorruptible et immortelle. Au bras droit

1. L. COURAJOD, *lib. cit.*, t. III, p. 337.

2. « Il ne faut pas oublier que là où l'avait placée l'artiste, du côté de l'évangile, cette étrange statue était tournée vers l'autel du Dieu vivant, comme pour exprimer, dans son immobilité, un acte d'éternel amour. » Abbé G. RENARD, p. 166.

est fixé un écusson désarmorié, car la mort efface toute distinction et les grandeurs de la terre ne subsistent plus devant elle. L'avant-bras se replie, la main étendue s'appuie sur la poitrine comme si elle voulait y concentrer une dernière espérance. La tête, fièrement levée, dont les orbites vides suivent le mouvement de la main gauche et semblent, elles aussi, fixer le ciel de leurs yeux disparus, garde un accent héroïque. Un cri suprême de foi, d'espérance et d'amour semble sortir quand même de cette gorge desséchée et passer frémissant entre les dents serrées!.....

Ne serait-il pas permis de voir dans cette œuvre, au lieu d'une tentative faite en vue de réaliser le désir assez invraisemblable d'un mourant, la traduction imagée et pour ainsi dire parlante d'un passage des Livres Saints? Richier, en taillant dans la pierre cette étrange figure, avait présents à la pensée ces quelques versets du livre de Job que l'Église catholique a introduits dans sa liturgie⁽¹⁾ et qu'Elle chante dans une des leçons de l'Office des morts : « Pelli meæ, consumptis carnibus, adhæsit os meum, et derelicta sunt tantummodo labia circa dentes meos... Scio enim quod Redemptor meus vivit, et in novissimo die de terra surrecturus sum. Et rursum circumdabor pelle mea, videbo Deum meum. Quem visurus sum ego ipse, et oculi mei conspecturi sunt, et non alius; reposita est hæc spes mea in sinu meo⁽²⁾. » Il était impossible de suivre le texte sacré d'une façon

1. *Officium Defunctorum*, Noct. III, Lect. VIII.

2. « Mes chairs étant consumées, ma peau s'est collée sur mes os et il ne me reste que les gencives autour des dents..... Mais je crois que mon Rédempteur est vivant et qu'au dernier jour je ressusciterai de la terre. Et revêtu de ma chair je verrai Dieu mon Sauveur. Je le verrai moi-même et non un autre, mes yeux le contempleront ; cette espérance repose dans mon sein. » (Job XIX, 20, 25, 26, 27.)

plus exacte que ne l'a fait notre sculpteur, et nous croyons qu'il ne faut pas chercher ailleurs la source de son inspiration.

Cette représentation funéraire fut primitivement érigée dans la collégiale de Saint-Maxe, à Bar-le-Duc, à peu de distance du caveau où avait été inhumée une partie de la dépouille de René de Châlons. Dom Calmet, qui l'y vit, l'appelle *Statue de la Mort* et pense qu'elle n'était qu'une simple figure allégorique destinée à supporter le cœur du jeune prince⁽¹⁾. En 1782, lors de la fusion des deux collégiales, le monument fut transporté dans l'église Saint-Pierre, riche déjà du Christ et des deux larrons attribués également à notre sculpteur.

C'est dans un des croisillons du transept de cet édifice, côté de l'épître, qu'elle se trouve encore aujourd'hui, placée au centre d'une décoration funéraire « sinistre et ridicule »⁽²⁾, mais assez en harmonie avec le sujet qu'elle entoure. Le fond en est formé par une draperie peinte, jetée en forme de manteau princier, doublé et bordé d'hermine blanche mouchetée de noir. Douze panneaux de marbre noir, encastrés dans des moulures de pierre blanche, sont disposés à l'entour. En avant de chacun d'eux, un petit cippe en forme d'autel antique, posé sur un cul-de-lampe, supporte deux tibias croisés, entremêlés de lambeaux de chair et surmontés d'une larme. L'espace resté vide entre les deux panneaux de la partie supérieure est rempli par un écu sans armoiries, posé sur un cartouche entouré du collier de la Toison d'or, timbré d'un casque de duc taré de front et fermé de neuf grilles d'où s'échappent des lambrequins de feuillage. Deux colonnes corin-

1. Voir la note ci-dessus, p. 166, note 3.

2. Włodimir KONARSKI (art. cit., p. LXV).

thiennes en marbre noir, surmontées d'un entablement du même ordre, encadrent l'ensemble de cette décoration funéraire dont l'effet, évidemment très macabre, n'est pas sans offrir une certaine harmonie. Sauf l'écusson et le casque qui le surmonte, tous ces détails sont d'origine moderne et le ciseau de Richier y est absolument étranger⁽¹⁾.

On a cru longtemps, et la tradition en est demeurée très vivace, que le cœur de vermeil, placé autrefois dans la main gauche du cadavre, renfermait le cœur embaumé de René de Châlons. Cette tradition est contredite par la mention du registre des actes capitulaires de Saint-Maxe que nous avons citée plus haut. Ce cœur de vermeil, qui n'était en fait qu'un symbole, fut enlevé en 1793 et disparut avec la main qui le portait. Celle-ci a été rétablie depuis, mais au lieu du cœur moulé que l'on y voit aujourd'hui a figuré longtemps un vulgaire sablier⁽²⁾.

1. Cet encadrement est composé, en grande partie, des débris du retable du maître-autel de Saint-Maxe. Les cippes funéraires et les tibias croisés y ont remplacé douze petites statues d'apôtres, en marbre blanc, conservées en partie aujourd'hui à la sacristie et au musée de Bar. Voici en quel état se trouvait le monument lors de l'inventaire dressé le 31 décembre 1790 : « *Collatéral du côté de l'épître. Au-dessus de ce monument (tombeau d'Henri IV et de Yolande de Flandre, dont il ne reste plus que le soubassement et la dalle de marbre noir disposés en forme d'autel) est un Squelette à demi décharné, hauteur d'homme, en pierre fine de Sorcy et qui fait l'admiration des curieux. Ce Squelette est entouré de douze petites statues représentant les apôtres, en marbre blanc ; nous observerons que ce monument existoit dans l'église Saint-Étienne, cy-devant Saint-Maxe et avant la réunion des deux chapitres de cette ville en l'église où nous sommes, qui est celle de Saint-Pierre, et que le Squelette dont il s'agit ne faisoit point alors partie du tombeau au-dessus duquel il est actuellement placé.* » (Arch. de la Meuse, série G, inventaire de Saint-Pierre et Saint-Maxe, 31 décembre 1790.) Communication due à l'obligeance de M. le pasteur Dannreuther.

2. Marcel LALLEMEND, *lib. cit.*, p. 159-160, et plus récemment M. Wlodimir KONARSKI, ont cherché à démontrer que le sablier avait primitivement existé et que le cœur était une adjonction moderne. Le témoignage des anciens auteurs est cepen-

Dans l'œuvre que nous venons d'étudier, Richier s'écarte volontairement, pensons-nous, et dans un but d'une haute portée morale, des règles encore assez généralement observées de son temps pour les représentations funéraires. Cette tentative, que nous croyons n'avoir pas été unique, ainsi que nous le dirons par la suite, est en tous cas la seule qui nous soit parvenue. L'artiste, en effet, paraît avoir suivi de préférence le style traditionnel français et les ouvrages que nous allons désormais rencontrer dérivent de ces types qu'il est facile de voir se perpétuer à travers toute la période gothique. L'essentiel en est la grave et simple représentation des défunts, couchés, les mains jointes, sur une dalle de pierre ou de marbre, portée sur un soubassement plus ou moins orné, généralement creusé de niches ou décoré d'arcatures abritant de petits personnages en costume de deuil, désignés sous le nom de *pleurants*.

Il est vrai que les tombeaux de Ligier Richier ne comportent plus de pleurants. Les effigies funéraires ou *gisants* sont seules parvenues jusqu'à nous et celui de Philippe de Gueldres vient le premier en date après la composition exécutée pour la sépulture de René de Châlons.

Cette duchesse de Lorraine, fille d'Adolphe de Gueldres et de Catherine de Bourbon, fut la seconde épouse du duc René II. Devenue veuve en 1508, elle refusa la régence instituée en sa faveur par le testament de son mari, laissant le pouvoir aux mains du prince Antoine, l'aîné de ses fils. Retirée durant quelques années au château de Bar, qui lui avait été assigné en douaire, elle entra,

dant unanime à ce sujet : « monument du cœur », dit Dom CALMET (voir plus haut, p. 166, note 3) ; « le Squelette tient le cœur dans sa main », dit DURIVAL. (*Lib. cit.*, t. II, p. 344.)

vers la fin de 1519, au monastère des Clarisses de la ville de Pont-à-Mousson (1). Sa prise d'habit eut lieu le jeudi 8 décembre de la même année et sa profession solennelle l'année suivante, le jour de la fête de la Conception, 8 décembre 1520. Elle mourut vingt-sept années plus tard, 26 février 1547.

Durant tout ce temps, elle ne cessa d'édifier sa communauté par la pratique des plus hautes vertus, se livrant aux exercices de la plus austère pénitence et remplissant avec une humble joie les emplois les plus infimes de la maison. Jamais elle ne voulut accepter la charge priorale, répondant, aux instances qu'on lui faisait, qu'elle était entrée en religion pour obéir et non pour commander.

Retirée au fond du cloître, son goût pour les arts, dont elle avait été dans le monde la grande protectrice, ne l'abandonna pas. Le monastère où elle avait élu résidence et surtout son église reçurent par ses soins de nombreux embellissements. Elle fit construire entre autres, de 1529 à 1532, une chapelle dédiée sous le vocable de la Conception de la Vierge. Ouverte sur le côté septentrional de la chapelle principale, enrichie d'œuvres d'art et de précieuses reliques, elle constituait, au dire des historiens, un véritable joyau.

Deux autres chapelles ou plutôt de simples oratoires champêtres avaient également été élevés, nous l'avons vu, par les soins de l'ancienne duchesse, dans le jardin intérieur de son cou-

1. Ce monastère fut fondé par sainte Colette, cédant aux sollicitations du duc Charles II de Lorraine et de sa femme Marguerite de Bavière. Les travaux, commencés en 1431, furent terminés en 1447, sous le règne du duc René I^{er}. Les religieuses, au nombre de treize, prirent possession des bâtiments le 21 septembre de cette même année.

vent. Dans l'une se trouvait le *Christ portant sa croix*, placé aujourd'hui à Saint-Laurent de Pont-à-Mousson; dans l'autre, un *Christ en croix* que nous pensons être celui de la cathédrale de Nancy. Mansuy Gauvain et son fils, un peintre du nom de Georgin et différents autres artistes exécutèrent aussi sur son ordre certains travaux destinés au monastère et dont il ne nous est presque rien parvenu⁽¹⁾.

A diverses reprises durant le cours de sa vie religieuse, Philippe de Gueldres avait exprimé le désir de reposer après sa mort dans le cimetière commun des sœurs, au pied d'un crucifix qu'elle y avait fait ériger et sur le socle duquel avaient été gravées une épitaphe et une prière composée par elle⁽²⁾.

Sur ce point comme sur bien d'autres, l'humble désir de la pieuse femme ne fut point suivi par ses enfants. Immédiatement après son décès, on travailla « en toute diligence, pour faire sa sépulture : laquelle est au cloistre, tout à l'entour de la chapelle qu'elle a faict bastir »⁽³⁾. On fit pratiquer en ce lieu « dessous la muraille, en terre, comme une petite cave voustée, de pierre de taille bien proprement faicte, et au-dessus un autel où la pourtraicture de feue la bonne royne est couchée dessus, taillée en pierre, accoustrée et peincte comme une religieuse⁽⁴⁾. L'on y a

1. Voir plus haut, page 40, note 5.

2. Ce monument a été retrouvé dans le cimetière du village de Vilcey-sur-Trey, canton de Thiaucourt (Meurthe-et-Moselle). Il a été depuis transporté à Nancy, au Musée lorrain. (Voy. L. GERMAIN, « Le Premier Monument funéraire de Philippe de Gueldres ». (*Journ. Soc. Arch. lorr.*, juin 1890, p. 140-144. Chr. PFISTER, *Histoire de Nancy*, lib. cit., t. I, p. 659-661.)

3. *Vie de la Vénérable Servante de Dieu Philippe de Gueldres*, lib. cit., p. 28.

4. « Ce précieux mausolée est artistement travaillé dans le mur et heureusement partagé entre l'église et le cloistre; mais il est d'autant moins eslevé du costé des Religieuses, quoy qu'il soit égal de tous côtez, que le pavé du cloistre est

édifié une belle petite chapelle, bien peinte et décorée, où les religieuses vont souvent prier Dieu⁽¹⁾. »

Le soin d'ordonner et probablement de diriger ces travaux fut confié à Nicolas Thuilier, abbé du monastère des Prémontrés de Sainte-Marie-aux-Bois⁽²⁾. Ami personnel de la défunte⁽³⁾ qu'il avait assistée à ses derniers instants, il avait également, aidé du confesseur des religieuses, rendu les derniers devoirs à sa dépouille mortelle et pris part, quelques mois après, aux obsèques solennelles célébrées dans la chapelle du couvent⁽⁴⁾.

Les registres du trésorier général de Lorraine, pour les années 1547 et 1548, contiennent une rubrique spéciale relative aux « deniers fournys à l'abbé de Sainte Marie aux Bois, pour employer à faire la Sépulture de feue la Royne de Sicille au Pont-à-Mousson ». Les quelques lignes qui suivent cette indication sont très brèves et rédigées, pour les deux années, en termes identiques. Elles confirment ce que le récit des sœurs nous a appris au sujet de l'endroit choisi pour la sépulture de la princesse, mais ne nous disent malheureusement rien des ouvriers employés aux travaux.

plus exaucé que celui de l'église. » Nicolas GUIMET, abbé de Sainte-Marie du Pont-à-Mousson. *Additions à la vie de la Vénérable Servante de Dieu Philippe de Gueldres*. Observation V, p. 125.

1. *Vie de la Vénérable*, lib. cit., p. 28.

2. Situé à quelque distance de Pont-à-Mousson. Au début du dix-septième siècle, le monastère fut transporté dans la ville même. Les bâtiments sont occupés aujourd'hui par le Petit-Séminaire diocésain.

3. On possède, aux archives de Meurthe-et-Moselle, plusieurs lettres écrites par Philippe de Gueldres et adressées à : « Mons^r labbé de Sainte-Marie au boy mon bon père et amy en N^{re} S^r. » Cf. Abbé GUILLAUME, « Notes sur quelques épîtres et sur la vie de Ph. de Gueldres, duchesse de Lorraine ». (*Journ. Soc. Arch. lorr.*, année 1870, p. 156 à 166. Voir également : *Additions à la Vie*, de Nicolas GUIMET.

4. La cérémonie eut lieu le 13 juillet 1547.

Un premier paiement fut effectué le 28 août 1547⁽¹⁾, un mois environ après la cérémonie des funérailles et la descente du corps dans le caveau récemment construit. Il est probable que la somme alors versée était destinée à couvrir les frais de ce travail et ceux nécessités pour l'édification de la chapelle élevée sur le tombeau. Le second versement est du 26 novembre 1548⁽²⁾ et il y a, semble-t-il, quelque raison de penser, vu l'intervalle de temps qui le sépare du premier, qu'il était destiné à payer la statue funéraire. L'exécution de ce morceau dut bien demander ces quelques mois et sa mise en place devait alors être toute récente. Il y a donc, croyons-nous, de grandes chances pour que la somme de « quatre vingts frans monnoye de Lorraine » versée à cette date par le trésorier général à l'abbé de Sainte-Marie-aux-Bois

1. « Autres deniers fournis à Labbé de Sainte Marie aux bois pour employer à la Sépulture de feue la Royne de Sicille au Pont à Mousson.

« Faict despençe icy ledict trésorier général de la somme de Cinq cens frans monnoye de Lorraine que Madame (Christine de Danemarck, veuve du duc François I^{er} et régente du duché pendant la minorité de Charles III) en l'absence de Monseigneur de Vaudémont luy a faict délivrez à l'abbé de Sainte-Marie aux Bois pour icelle employer à faire faire et construyre la sépulture de feue de bonne mémoire la Royne de Sicille que Dieu absolve, en son vivant religieuse de Sainte Claire du Pont à Mousson. *Et icelle sépulture estre faicte du costé de sa chapelle* en ladicte église. Comme appert par mandement de madicte Dame, Donné au Pont à Mousson le xxvij^e d'aoust mil v^e xlvij. Icy rendu et quittance dudict abbé d'icelle somme donnée icy..... v^e fr. » (Arch. de Meurthe-et-Moselle, B 1082, f^o 94, recto.)

2. « Faict icy despençe ledict trésorier de la somme de Quatre vingts frans monnoye de Lorraine Que Madame et Monseigneur de Vaudémont ont faict délivrez à l'abbé de Sainte Marie aux bois pour icelle employer à faire construyre la Sépulture de feue de bonne mémoire la Royne de Sicille que Dieu absolve, en son vivant religieuse de Sainte Clère du Pont à Mousson. Et icelle sépulture estre faicte au costé de sa chapelle en ladicte église. Comme appert par mandement de madicte Dame et mondict Seigneur de Vaudémont. Donné à Nancy le xxvj^e novembre mil v^e xlvij. Icy rendu et quittance dudict abbé de la réception d'icelle somme donné icy..... iiii^{xx} fr. » (Arch. de Meurthe-et-Moselle, B 1084, f^o 89 recto.)

représente les honoraires attribués à Ligier Richier pour le travail du « gisant » de la duchesse défunte⁽¹⁾.

Le monastère des Clarisses de Pont-à-Mousson, supprimé en 1792, fut vendu par la suite et en grande partie démoli. La tombe de Philippe de Gueldres fut violée, ses ossements dispersés et de cette sépulture, auprès de laquelle vint prier Anne d'Autriche, rien ne subsiste plus aujourd'hui.

Quelques objets ayant appartenu à la duchesse, pieusement conservés par les religieuses⁽²⁾, les suivirent dans leur exil et sont aujourd'hui dispersés un peu partout. Des tableaux et un Christ furent transportés à Nancy et un certain nombre d'autres vestiges, recueillis par différentes personnes, furent réunis plus tard dans l'église paroissiale de Saint-Laurent.

La statue gisante de Philippe de Gueldres, enlevée au moment de la tourmente et enfouie, dit-on, dans un coin du jardin, y demeura jusqu'au jour où les hasards d'une fouille la firent découvrir. Le propriétaire, ignorant sa valeur, la transporta dans un village voisin et la relégua au fond d'une remise où il l'oublia à son tour. C'est là qu'elle fut découverte, en 1822, par le docteur Lamoureux, qui en fit l'acquisition. Amenée à Nancy, elle a été placée depuis dans l'ancienne chapelle des Cordeliers et réunie aux autres monuments funéraires des membres de la famille de Lorraine. Elle subit alors quelques légères restaurations, particulièrement aux mains, mais le caractère général de l'œuvre n'en est aucunement altéré⁽³⁾. Bien que, comme nous l'avons vu plus

1. Cette somme ferait environ 1 600 fr. de notre monnaie actuelle.

2. Au nombre de ces objets se trouvaient quelques Livres d'heures et manuscrits enluminés, dont certains ont figuré, en 1904, à l'Exposition des Primitifs français. Cf. *Catalogue. Manuscrits à peintures*, nos 182 et 183.

3. Voir abbé GUILLAUME, *Les Cordeliers et la Chapelle Ducale de Nancy*, *lib. cit.*, p. 324.

haut, aucun des documents rencontrés ne puisse nous attester la main de Ligier Richier, personne n'a jamais songé à récuser la longue tradition qui l'en fait regarder comme l'auteur. Le travail, assez éloquent et caractéristique par lui-même, peut, ici comme ailleurs, tenir lieu de signature.

Presque à l'entrée de l'édifice appelé aujourd'hui « Chapelle ducal », dans la troisième chapelle en montant, côté de l'évangile, le regard se porte étonné sur une effigie funéraire. La « pourtraicture » de sœur Philippe, « accoustrée et peinte comme une religieuse », apparaît étendue sur un simple soubassement de pierre blanche incrusté de plaques de marbre noir.

La tête, de trois quarts à droite, légèrement surélevée par le coussin sur lequel elle s'appuie, est enveloppée d'un voile épais qui recouvre également les épaules et descend jusqu'aux coudes. Le visage, d'une personnalité pleine d'accent et pour l'exécution duquel l'artiste fut presque sûrement guidé par un masque moulé sur nature, est rendu avec un naturalisme un peu étroit, sans qu'on puisse lui reprocher cependant d'être par trop cadavérique. Encadré dans la saillie assez proéminente du voile, largement modelé et sillonné de rides profondes, il porte l'empreinte de l'extrême vieillesse à laquelle était parvenue la veuve de René II. Les yeux sont clos, les sourcils tirés et relevés vers l'angle interne, toujours selon le même principe, le nez long et pincé, les lèvres serrées, les traits exsangues mais nullement déformés. Une guimpe blanche ajustée sous le voile couvre le cou et la poitrine; elle forme sous le menton un léger bourrelet et retombe en plis concentriques très minutieusement observés. Les bras, ramenés en avant du corps, se rejoignent sur la ceinture et deux mains longues et fines, sortant des larges manches du vêtement, vien-

nent se croiser au-dessus d'un rosaire suspendu à une cordelière garnie de gros nœuds saillants qui serre modérément le corps à la taille et descend jusque sur les pieds. La draperie longue et souple de l'ample robe laineuse qui revêt le cadavre, en accusant vaguement les formes raides et allongées, se fronce sur les pieds, entièrement enveloppés dans une chute de plis un peu tumultueuse et arbitraire.

Agenouillée auprès du cadavre, une charmante petite figurine, revêtue du costume des clarisses et remarquablement drapée dans le vaste manteau qui l'enveloppe tout entière, fait office de pleurant. Elle tient pieusement entre ses mains voilées une couronne ducale, emblème généreusement délaissé d'une grandeur qui n'est plus ici qu'un glorieux souvenir.

Pour augmenter le réalisme de son œuvre et lui donner une apparence de vérité plus impressionnante encore, l'artiste a eu recours à cette sorte de polychromie naturelle, obtenue par l'emploi de matériaux diversement colorés, et dont quelque ouvrage importé d'Italie lui avait sans doute suggéré la pensée. Mais il n'a, pour cela, renoncé à aucun de ses moyens ordinaires, pas plus qu'à la matière qu'il avait coutume d'employer. Se servant de l'encaustique qui lui était habituelle, il a su donner, à la figure et aux mains de sa statue, entièrement taillée dans la pierre fine de Saint-Mihiel, un ton mat et cireux qui rend assez bien la teinte cadavérique. La guimpe et la couronne sont traitées de même, mais dans une nuance plus blanche et plus claire. Pour le reste du costume, robe et voile, la même encaustique broyée avec du noir a donné la teinte naturelle. Un poli général a terminé ensuite le travail de la pierre qui a pris, à l'aide de ce procédé, un brillant et des reflets qui lui donnent l'apparence du marbre.

Ainsi complétée, cette statue, pour laquelle on pourrait peut-être reprocher à Richier d'avoir trop servilement copié le cadavre, produit un effet saisissant. On croirait presque, tant il semble s'être appliqué à pousser loin l'illusion, avoir sous les yeux la dépouille mortelle de la pieuse duchesse, telle que la virent les membres de sa famille et les religieuses de son couvent qui, jusqu'à l'ensevelissement, « demeurèrent auprès de la sainte dame, regardant comme elle était belle et semblait qu'elle dormît » (1). On y reconnaît aussi sans peine le portrait que nous en a laissé sa biographe et qui nous la représente comme une des personnes les plus accomplies de son temps : « Belle et grande et moult droicte, ayant la face belle et plaisante (2). »

Que d'art néanmoins dans cette copie, de science et d'arrangement précis dans ce vêtement de pierre, si naturel cependant et qui modèle de ses amples plis, adoucis à dessein, le cadavre dont il dissimule les lignes forcément sèches et raides. Une expression de douceur calme et contenue se lit sur cette figure labourée par les rides de l'âge et contractée par la rigidité de la tombe. L'artiste a su y mettre, malgré le réalisme de la mort, un reflet de cette paix sereine qui, au dire des contemporains, rayonnait sur la face de la « sainte dame » et leur paraissait auréoler sa couche funèbre d'une lumière de gloire où leur foi voyait un signe évident de prédestination.

Au-dessus du monument, un médaillon de marbre noir porte,

1. *Vie de la Vénérable Servante de Dieu Philippe de Gueldres*, lib. cit., p. 25.

2. *Id.*, p. 16.

gravée en lettres d'or, la reproduction de l'épithaphe que Philippe de Gueldres avait composée et fait graver au pied du crucifix qu'elle destinait à sa tombe :

CY GIST UNG VER TOUT EN POURRITURE
 RENDANT A LA MORT LE TRIBUT DE NATURE
 SŒUR PHILIPPE DE GUELDRES FUST ROYNE DU PASSÉ
 TERRE SOULAT POUR TOUTE COUVERTURE
 SŒURS DITES-LUY UNG *REQUIESCAT IN PACE* ⁽¹⁾.

Au-dessous de ces vers on lit l'inscription suivante :

*Renati II piissima conjux
 Sic ipsa de se scripserat
 Vita decessit anno
 M D XLVII*

A quelques pas de l'édifice qui abrite l'effigie de la duchesse de Gueldres, le vieux palais, en partie reconstruit par le duc son mari et transformé aujourd'hui en musée, renferme un monument funéraire non moins remarquable que le précédent. Il représente René de Beauvau, sénéchal du Barrois, bailli de Saint-Mihiel, et Claude de Beaudouche, dame de Panges, son épouse.

René de Beauvau, deuxième du nom, mort en 1549, fut inhumé aux côtés de son épouse, décédée en 1541, dans la chapelle seigneuriale de l'église de Noviant-aux-Prés. Le mausolée élevé sur leur commune sépulture demeura en cet antique édifice jusqu'en l'année 1866. Il fut à cette date acquis par le comité du

1. Cette inscription, empruntée aux *Additions*, de Nicolas Guimet, est inexacte. Voici, d'après la lecture de M. Pfister, celle qui est gravée sur l'ancienne croix du cimetière, aujourd'hui au Musée lorrain : « Cy gist ung ver tourné en porriture, Cedant à mort le tribut de nature. Seur Philippe de Gheldres fust royne du passé. Terre lui soit pour toute conicture. C'est la malheur de toute créature, Seurs, dites-luy : *Requiescat in pace*. »

Musée historique lorrain⁽¹⁾ et installé dans une des salles du rez-de-chaussée (n° 117).

Les deux époux sont représentés dans l'attitude traditionnelle des « gisants » du Moyen Age : couchés côte à côte, les mains jointes, sur une dalle de pierre, la tête reposant sur un coussin et les pieds sur une bête héraldique. Tous deux sont revêtus de leurs habits réels dont le détail, très minutieusement observé, est rendu avec une recherche visible d'exactitude.

René de Beauvau porte le harnachement complet des hommes de guerre du seizième siècle : cubitières et genouillères arrondies et protégées par une aile très développée divisée en deux ailerons. Les cuissards sont entiers ainsi que les grèves et celles-ci, reliées par des charnières, se prolongent au-dessous de la cheville. Les solerets sont formés de lames articulées. Un riche surcot, blasonné des armoiries écartelées de Beauvau et de Craon, recouvre la cotte de mailles. Tous ces détails, enlevés avec une dextérité remarquable, sont traités avec cette finesse, ce soin auxquels nous ont accoutumé les autres œuvres de Richier ; la moindre boucle, l'ornement le moins en vue, sont rendus avec une méticuleuse précision.

Le personnage a la tête nue, elle est garnie d'une chevelure ondoyante et assez longue, disposée en mèches, ramenée sur le front et les oreilles qu'elle recouvre presque complètement. Le visage aux yeux clos, aux traits placides, calmes et comme légère-

1. Le monument fut acheté 1 500 fr. par marché du 15 octobre 1866. Les dépenses accessoires d'installation et de restauration firent monter la dépense à la somme de 2 300 fr. Voir L. BENOIT, « Le Tombeau de René de Beauvau et de Claude de Beaudouche au Musée lorrain ». (*Journal Soc. Arch. lorr.*, mars 1867, p. 39 à 45.)

ment attristés, est encadré d'une barbe épaisse disposée elle aussi en mèches régulières et ondulées descendant sur la poitrine. Bien que traité avec un modelé assez énergique, il est cependant plus adouci, moins réaliste et cadavérique que celui de la duchesse Philippe; une nuance de sentiment moral vient atténuer ce que la nature pouvait présenter de dur ou de trop cru et jeter sur le tout une note très discrète d'idéalisation. Les mains, ramenées et jointes, les pouces croisés, sur le devant de la poitrine, paraissent un peu mièvres et gardent la trace de quelques restaurations.

Étendue aux côtés de son époux, Claude de Beaudoché porte une robe longue, très ample, fermée sous le menton, d'un luxe à la fois sévère et simple. Les manches très larges de ce premier vêtement se relèvent à la hauteur du coude, découvrant les manchettes collantes d'une tunique intérieure. Celles-ci sont serrées aux poignets où elles se terminent par une garniture gaufrée. Sur la poitrine, une sorte de surcot ou de collerette assez montante, s'arrêtant sous les bras, s'échancre en V et forme deux larges ailes légèrement tombantes. Les plis longs et sobres de l'étoffe dessinent discrètement les formes du corps et permettent d'apprécier toute la souplesse du ciseau. Largement et symétriquement disposés, avec un parti pris très évident de simplicité, ils donnent à cette statue une apparence de calme austère et grave qui arrête et retient. Un rosaire formé de grains allongés est suspendu à la ceinture modérément serrée; les pieds sont chaussés de larges sandales.

Le visage, encadré par une coiffe à la Marie Stuart couvrant complètement la chevelure, est d'une expression douce, tranquille et d'un beau caractère. Il porte l'empreinte d'une grande distinction. Les yeux sont clos et les traits fins, réguliers, sim-

plement rendus, ont un charme tendre, modeste, tout empreint de douceur et de bonté. Cette figure, traitée comme celle du chevalier dans une note assez adoucie, a gardé, sous le masque rigide de la mort, un certain réalisme attendri mêlé à la grâce discrète d'un sourire à demi effacé qui séduit au premier abord. Les mains aux doigts fins et allongés sont gracieusement modelées et ramenées sur la poitrine où elles se joignent dans un geste à la fois modeste et grave.

Aux pieds des gisants sont placés, selon l'usage traditionnel, deux bêtes héraldiques : un lion et une levrette. Le premier, couché auprès du chevalier, est l'emblème de l'énergie et du courage ; le second, placé près de sa compagne, représente la foi et la fidélité conjugale. Ils tiennent entre leurs pattes des armoiries aux écussons des défunts. Ces armoiries et animaux sont d'ailleurs modernes et ont été exécutés, ainsi que quelques restaurations de détail, lors de l'entrée du monument dans les galeries du Musée lorrain.

Bien qu'aucun document ne confirme d'une façon positive l'opinion qui attribue ce tombeau au maître sammiellois, le doute ne peut guère subsister à cet égard. C'est bien là le style auquel nous ont accoutumé tant d'autres œuvres et que dénotent assez le fini du dessin, la minutieuse précision des détails, l'agencement des plis, le modelé des figures et le caractère qui s'y reflète. La facture des yeux surtout nous paraît constituer un critérium presque infaillible. Nous l'avons fait déjà maintes fois remarquer, dans toutes les figures dues au ciseau de Richier, l'œil est d'une facture très spéciale et l'étude en est poussée aussi près que possible de la réalité. Les commissures des paupières sont accusées avec beaucoup de netteté et celles-ci sont

bordées d'un bourrelet de chair assez saillant et très caractéristique. Ce dernier détail est ici particulièrement accentué. Ajoutons que ces deux statues, longues d'un mètre soixante-dix-huit centimètres, sont taillées dans la même pierre que toutes les autres œuvres de notre sculpteur et qu'elles sont revêtues de cette patine d'encaustique brillante et polie dont il avait coutume d'imprégner ses ouvrages. Il y a donc là tous les caractères propres à son talent et aucun doute ne paraît possible.

En mars 1885, à la suite d'un article publié au mois d'octobre de l'année précédente par M. Bonaffé, dans la *Gazette des Beaux-Arts* ⁽¹⁾, M. Léon Germain publiait à son tour, dans le *Journal de la Société d'archéologie lorraine*, un travail par lequel il établit d'une façon aussi claire qu'ingénieuse la collaboration de Ligier Richier aux travaux du monument funéraire que fit ériger sur la sépulture de son époux, Claude de Lorraine, duc de Guise, Antoinette de Bourbon, sa veuve. Le duc, fils de René II et de Philippe de Gueldres, était mort empoisonné, en son château de Joinville, le 12 avril 1550. Il fut inhumé dans la « Chapelle des Princes », annexée à l'église collégiale de Saint-Laurent, et mise en communication par une tribune avec les appartements seigneuriaux.

Il nous a paru intéressant de résumer ici les différents mémoires publiés sur cette question et de mettre en lumière la part de travail qui dut être confiée à notre sculpteur. En contact direct cette fois avec des artistes italiens, dont le genre et les

1. Ed. BONAFFÉ, « Le Mausolée de Claude de Lorraine ». (*Gazette des Beaux-Arts*, 1884, p. 314.) Voir également Alph. ROSEROT, « Nouvelles recherches sur le mausolée de Claude de Lorraine ». (*Gazette des Beaux-Arts*, mars 1899, p. 109.)

méthodes différaient radicalement des siennes, il sait garder entière sa personnalité et ne rien abdiquer du genre de représentation qui avait établi sa renommée. Nous n'oserions affirmer cependant que le maniérisme des artistes avec lesquels il se trouva à Joinville, leur facture élégante et raffinée, ne produisirent pas sur l'esprit de Richier — que ses propres tendances inclinaient vers ce défaut — une impression assez profonde dont nous verrons se ressentir ses derniers ouvrages.

L'exécution du tombeau, dont il paraît prouvé que les plans avaient été fournis par le Primatice (¹), fut confiée au sculpteur Dominique Recouru, ou Recovry, dit Dominique Florentin, que l'on trouve établi à Troyes dès l'année 1537 et qui, à différentes reprises, travailla à Fontainebleau. Il eut pour collaborateur dans cette tâche son compagnon ordinaire, « Maître Jehan Picard dit le Roux ». Le 30 janvier 1551, les deux associés devaient être à l'œuvre depuis quelque temps déjà, car nous les voyons recevoir un acompte « de la somme de 40 escus soleil » (1440 fr. environ). L'année suivante, 29 décembre 1552, le travail devait être entièrement achevé. A cette date, en effet, Dominique donne quittance, tant en son nom qu'en celui de son collaborateur en titre, d'une somme de « 64 livres 19 sous », solde du compte des « 650 escus soleil » (23 400 fr.), montant du salaire convenu pour leur travail commun.

Le monument, érigé, nous l'avons dit, dans la « Chapelle des Princes », sise à droite de celle de la Vierge dans la collégiale

1. Voir à ce sujet : Em. MOLINIER, « Deux dessins de Dominique Florentin au Musée du Louvre ». (*Revue des Arts décoratifs*, t. IX, p. 266 à 268.) L. DIMIER, « Lettres ». (*Chronique des Arts*, numéro du 13 mars 1899.) Raymond KÆCHLIN et MARQUET DE VASSELLOT, *lib. cit.*, p. 313 à 315.

Saint-Laurent de Joinville, fut détruit ainsi que cette dernière en 1793. Il affectait la forme d'une seconde chapelle, « longue de douze pieds et haute de dix-huit » (1), occupant tout le fond de la première. L'entrée en était formée par un triple portique dont les baies en plein cintre étaient supportées par quatre cariatides représentant les Vertus cardinales. L'arcade centrale était plus large que les deux autres et sur l'ensemble régnait un entablement de pierre blanche. Une plate-forme, supportée par une voûte couvrant tout l'intérieur de l'édicule, surmontait le monument. Elle servait de support aux statues du duc et de la duchesse, représentés tous deux dans un âge avancé, agenouillés, les mains jointes, et semblant prier avec ferveur. Au-dessus de leurs têtes se détachaient en relief des écussons aux armes de Guise et de Bourbon avec les chiffres, également en relief, de Claude et d'Antoinette.

A l'intérieur de cette sorte de seconde chapelle s'élevait le tombeau, en forme de sarcophage, dont une des extrémités était adossée à la muraille du fond et les trois faces visibles ornées de bas-reliefs où étaient figurés les exploits du prince. Il était recouvert d'une dalle de marbre noir, à profil largement prononcé, supportant les statues gisantes et nues de Claude de Lorraine et d'Antoinette de Bourbon.

Trois ouvertures circulaires, pratiquées dans l'épaisseur des murs de l'église, éclairaient l'édicule d'un jour discret et sombre. Celle du fond, ouverte immédiatement au-dessus du sarcophage, était encadrée par deux amours qui semblaient la supporter d'une

1. *Annuaire de la Haute-Marne*, Chaumont, 1844. « Sépulture des anciens seigneurs de Joinville », sans nom d'auteur, p. 173.

main tandis que de l'autre ils éteignaient un flambeau renversé. Autour des *oculi* ouverts dans les parois latérales s'allongeaient : d'un côté, la Foi et la Religion ; de l'autre, la Charité et l'Abondance. A droite et à gauche, figuraient encore quatre panneaux de marbre portant des allégories en relief. L'ensemble, très simple comme plan, était extrêmement luxueux, autant du moins que l'on en peut juger par les descriptions.

Dans ce travail extérieur, en grande partie décoratif et tout italien d'inspiration, Ligier n'eut certainement aucune part. Les quelques morceaux conservés accusent une exécution et un style très différent du sien.

MM. Raymond Kœchlin⁽¹⁾ et Marquet de Vasselot, dans la longue et savante dissertation qu'ils consacrent au monument de Joinville et à laquelle sont, en très grande partie, empruntés ces détails, établissent la part de travail pouvant être attribuée à chacun des deux artistes principaux. Le plan, nous l'avons dit, n'était pas d'eux ; il a été retrouvé dans les collections du Louvre. Le Florentin serait l'auteur des deux cariatides, les seules qui restent de la façade du monument, placées aujourd'hui dans une des salles de la mairie de Joinville. Les quatre statues allégoriques conservées au musée de Chaumont ; les Génies funéraires découverts à Joinville par Courajod, puis acquis et transportés par lui au Louvre, seraient également dus au ciseau de Dominique, de même que les statues agenouillées du duc et de la duchesse dont il ne nous reste aucun fragment. M. Kœchlin émet même la pensée que ce fut l'habileté dont l'artiste fit preuve dans ce travail qui lui valut, quelques années plus tard, la com-

1. *Lib. cit.*, troisième partie, *L'Italianisme*. Chap. III, § 3, p. 307-322.

mande du « priant » destiné au tombeau d'Henri II à Saint-Denis.

Ces différents morceaux, d'un grand mérite technique, présentent des qualités très originales unies à une délicatesse de sentiment un peu cherchée, maniérée même. Un artiste d'un mérite réel et consommé comme le Florentin était seul capable de les concevoir.

Jean Picard aurait à son actif les bas-reliefs qui ornaient le sarcophage et les allégories appliquées contre la muraille, de chaque côté des *oculi*. Les premiers figurent aujourd'hui dans la collection de M. Émile Peyre, architecte à Paris, où ils sont venus échouer après une longue suite de voyages et d'échanges qui ne se sont pas effectués sans laisser quelques traces⁽¹⁾. Deux des seconds se trouvent au musée de Chaumont.

Ces derniers travaux, d'un mérite et d'une exécution très inégale, présentent entre eux certaines différences de style. Ce sont en tous cas des morceaux d'une exécution très raffinée, mais n'offrant guère d'autre originalité que celle d'une extrême habileté de main. Pas plus que les précédents, ils ne peuvent, par aucun point, être rapprochés des œuvres sorties du ciseau de Richier.

Après avoir ainsi établi la part de chacun des deux principaux collaborateurs, car évidemment il y en eut d'autres, que les comptes, fort incomplets d'ailleurs et dont nous ne possédons que des copies, ne nomment pas, les auteurs du livre cité oublient complètement de nous parler des cadavres « gisants » du duc et de son épouse, placés sur le sarcophage élevé à l'intérieur de

1. Ils sont passés, à la mort de M. Ém. Peyre, dans les galeries du Musée des arts décoratifs.

l'édicule. Leur facture, autant qu'on en peut juger par les quelques mots de description qui nous en sont parvenus, dénote un style et une inspiration absolument étrangers aux habitudes de Dominique et de son compagnon. Pas un seul instant on ne peut songer à les leur attribuer.

Voici en quels termes nous les dépeint Grosley⁽¹⁾, dans une lettre adressée à *M. Pierre, peintre du Roi et de monseigneur le duc d'Orléans*, publiée dans le *Journal encyclopédique* du 15 octobre 1777.

Sur le sarcophage, écrit-il, sont jetés les cadavres, plus grands que nature, du duc et de la duchesse, dans l'état où ils se trouvaient après l'embaumement ; le ventre de celui du duc est cousu, après avoir été ouvert pour cette opération. Or, la clef de la demi-arcade du milieu porte une tête de mort couronnée, à laquelle l'artiste a su inspirer un air de dignité et de fierté ; et sur le stylobate, dans le point correspondant à la clef, on voit un masque de Venise, qui paraît s'y être accroché en se détachant de la tête de mort. Et cette tête et ce masque, l'un et l'autre exécutés en marbre, s'offrent d'abord à l'œil qui, à travers les arcades de la façade, se porte dans l'intérieur du tombeau où il ne saisit que les deux cadavres. Vous sentirez, Monsieur, mieux que personne, le prix de cette idée plus susceptible d'une profonde méditation que d'un minutieux examen.

Ce travail d'un naturalisme quasi répugnant, entouré d'allé-

1. Historien, né à Troyes le 18 novembre 1718, mort au même lieu le 4 novembre 1785. Membre de l'Académie des inscriptions. A la suite d'une visite à Joinville, il avait cherché à se procurer quelques documents sur le tombeau de Cl. de Guise, fort admiré par lui. S'étant dans ce but, adressé à M. de Belisle, gouverneur de Champagne, ce dernier donna des ordres pour faire rechercher, dans les anciens comptes, tout ce qui était de nature à intéresser Grosley. On découvrit alors le registre des dépenses dont une copie fut adressée à l'historien. Ce dernier en consigna la partie la plus importante à la suite d'une lettre adressée à M. Pierre, peintre du Roi et de monseigneur le duc d'Orléans, dans laquelle il donne une description du monument. Le tout fut inséré dans le *Journal encyclopédique*, octobre 1777, p. 327-330.

gories macabres, sententieuses, indique un idéal absolument étranger à l'esprit élégant et raffiné du Florentin et de son associé. Aucun d'entre eux n'était capable de montrer, avec une pareille intensité d'accent, le néant et la vanité des grandeurs de la terre anéanties devant la mort. Nous n'hésitons pas, en présence de ce morceau laissé sans signature par deux écrivains d'art des plus compétents, à prononcer le nom de Ligier Richier. On reconnaît là les pensées austères et graves du septentrional, pensées qui l'ont guidé déjà dans l'exécution du monument de René de Châlons, et que nous retrouvons ici traduites avec le même esprit, la même énergie, qu'aucun détail, si repoussant, si réaliste soit-il, ne saurait arrêter.

Un sérieux ensemble de faits extrinsèques vient du reste appuyer notre opinion et lui donner pour bases de sérieuses probabilités.

Lorsque M. Bonaffé écrivait le mémoire inséré en 1884 dans la *Gazette des Beaux-Arts*, il était guidé par un travail anonyme publié en 1844 dans l'*Annuaire de la Haute-Marne*. Dans ce travail on lit en note⁽¹⁾, à propos du mausolée qui nous occupe : « Ce fut à Joinville qu'on exécuta ce monument; trois sculpteurs y furent employés : Dominique Florentin, Jean Picard dit le Roux et Richiel..... Richiel habitait Pont-à-Mousson. » D'où ce renseignement a-t-il été tiré? Nous l'ignorons. Mais il y a tout lieu de penser que l'auteur anonyme, qui donne à diverses reprises des renseignements précis tirés de papiers laissés par d'anciens chanoines de la collégiale de Saint-Laurent, l'a puisé à une source sérieuse dont il était à même de contrôler l'exactitude et l'origine.

1. Page 176, note 2.

Dans les documents rapportés par Grosley à la suite de sa description, il n'est fait aucune mention d'un personnage du nom de Richiel. Cependant, dans le texte cité par lui de la dernière quittance donnée par Dominique entre les mains de Denys Rochereau, trésorier de la duchesse douairière de Guise, le Florentin s'engage à acquitter non seulement ce qui, sur cette somme, peut revenir à son associé Jean Picard, mais encore « à tous autres ». Il y eut donc, on le voit, au nombre des ouvriers ayant travaillé au monument, d'autres artistes que ceux dont les noms ont été conservés. La présence de Richier parmi eux paraît des plus plausibles, vu d'abord le genre de travail que nous pensons lui avoir été confié, vu ensuite ses rapports nombreux et fréquents avec les membres de la maison de Lorraine, pour lesquels nous l'avons vu presque constamment en travaux.

D'ailleurs, comme le fait judicieusement observer M. Léon Germain, si l'auteur anonyme — que l'on croit être M. Fériel, auteur de notices estimées sur Joinville et son histoire — avait parlé de *Richier de Saint-Mihiel*, on eût pu croire à une tradition inventée après coup à cause de la grande renommée du maître. Mais aucun historien n'a jamais écrit *Richiel*, — forme cependant très acceptable, puisque l'*l* finale ne devait pas se faire sentir dans la prononciation — et personne surtout n'avait jamais dit que l'artiste eût habité Pont-à-Mousson. Ces deux faits, on en conviendra, fortifient singulièrement l'opinion de M. Fériel.

Mais ils ne sont pas les seuls qui peuvent être apportés à l'appui de sa thèse. Il en est d'autres encore que l'auteur haut-marnais ne pouvait connaître et qui la viennent corroborer de tous points.

En 1550, époque vers laquelle Richier put être appelé à Join-

ville, il était très probablement, ainsi que le dit M. Fériel, établi à Pont-à-Mousson. Son séjour y est pleinement justifié par l'exécution, faite très probablement sur place, du monument de Philippe de Gueldres, mère du duc de Guise, décédée chez les Clarisses de cette ville le 28 février 1547. C'est probablement aussi dans cet atelier temporaire que furent exécutés les deux gisants de René de Beauveau, décédé en 1548, et de son épouse Claude de Beaudouche. Le village de Noviant-aux-Prés, dans l'église duquel le monument avait été érigé, est assez rapproché de Pont-à-Mousson, la date des deux œuvres se suit d'assez près, pour justifier cette supposition. L'exécution de ces différents travaux rend donc très acceptable le séjour de Richier à Pont ou dans ses environs, vers la date à laquelle il put être appelé à Joinville pour travailler aux côtés de Dominique et de Jean Picard. Il revint de là à Saint-Mihiel où son séjour dut être encore assez court puisque nous l'avons vu occupé à la décoration de la Chapelle des Princes, à Saint-Maxe de Bar, vers 1552-1553, et que nous savons par Durival que le retable de cette chapelle, exécuté par notre artiste, portait la date de 1554.

L'ensemble de toutes ces circonstances appuie fortement, on le voit, les ressemblances de style et les identités d'inspiration que la description trop succincte de Grosley nous avait fait entrevoir. Aussi n'hésitons-nous point à nous ranger à l'opinion de M. Léon Germain et à placer après lui, au nombre des œuvres de Ligier Richier, les deux statues gisantes, si originales et si renommées, de Claude de Guise et d'Antoinette de Bourbon.

Ces deux morceaux ne sont malheureusement plus là pour confirmer notre opinion. Déplacés en 1792, ils se voyaient cependant encore, quoique bien mutilés, en 1836, au collège de Chau-

mont⁽¹⁾. Seule, la dalle de marbre noir sur laquelle étaient étendus les « gisants » des deux époux, subsiste aujourd'hui. Acquisée par la liste civile, en 1841, d'un habitant de Joinville qu'un long dépôt en faisait regarder comme le possesseur, elle recouvre aujourd'hui, dans le cimetière de cette petite ville, la fosse où furent inhumés, à la suite des profanations de 1792, les restes mortels des ducs de Guise et des anciens seigneurs de Joinville.

On s'étonnera peut-être de nous voir aussi longuement nous étendre sur un travail aujourd'hui entièrement anéanti et qui ne peut, en somme, rien nous apprendre. Cette étude était cependant nécessaire, car si la présence de Richier à Joinville pouvait être établie avec certitude, elle nous expliquerait peut-être certains changements survenus, vers cette époque, dans sa manière de travailler. Sans doute, et les différents ouvrages que nous avons jusqu'ici passés en revue nous l'ont amplement démontré, un côté particulier du talent de notre artiste l'inclinait au maniérisme; mais ce caractère ne s'était jamais encore aussi visiblement montré qu'au sépulcre. Ses figures, correctes jusqu'alors et d'une exécution de plus en plus raffinée, ne nous ont guère offert aucune trace appréciable de cet apport, si nettement accusé dans certains morceaux de son dernier travail. Aucune également ne témoigne avec autant d'évidence ce parti pris de recherche qui va désormais s'affirmer chez lui de plus en plus. Ces derniers caractères étant précisément les plus saillants des œuvres de Dominique et de son atelier nous pensons que c'est le contact de ces artistes qui en développa le goût chez Richier.

1. Ils sont mentionnés dans un mémoire manuscrit de M. Jolibois, archiviste du Tarn et originaire de Chaumont.

Les quelques Italiens ou italianisants avec lesquels il avait pu se trouver jusque-là en contact n'étant que de simples ornemanistes ou statuaires de valeur secondaire, aucun semble-t-il, n'avait pu exercer sur lui une influence bien considérable. Il leur avait, tout au plus, fait quelques emprunts que son individualisme avait su aisément transformer. Cette fois, il n'en est plus ainsi. Le Florentin était un véritable artiste, et son talent, officiellement reconnu, dut, par ses brillants dehors, fasciner quelque peu notre vieux maître lorrain. De là viendrait, suivant nous, non pas un changement radical de moyens — l'artiste étant trop ancré dans ses méthodes pour qu'il en soit ainsi — mais ce je ne sais quoi de plus gracieux, plus savant, qui vient embellir sa dernière œuvre, mais dont l'étalage trop visible n'est pas sans l'affadir quelque peu.

Nous croyons pouvoir, avant de clore ce chapitre consacré aux monuments funéraires, y ajouter quelques lignes relatives à une œuvre singulière conservée au musée municipal de Verdun.

Nous n'avons plus cette fois ni un gisant, ni un cadavre à demi décomposé, mais tout simplement un crâne taillé dans la pierre et qui dut probablement figurer sur quelque tombeau.

Rien de plus réaliste, de plus exact, pourrait-on dire, que cette composition sur laquelle le sculpteur semble s'être attardé à loisir ; à laquelle il a su donner l'apparence d'un de ces vieux crânes jaunis comme l'on en rencontre si fréquemment dans les ateliers des sculpteurs ou des peintres et comme l'art du Moyen Age en plaçait au pied des crucifix. La matière est évidée, fouillée, avec une dextérité remarquable et une science consommée. La largeur des plans, la finesse d'exécution des moindres

détails dénotent l'habileté de l'artiste et le soin pris par lui pour donner à son œuvre un caractère auquel le sujet était loin de se prêter. Au point de vue anatomique, l'exactitude, la vérité de ce petit chef-d'œuvre sont si grandes que, de prime abord, l'illusion est possible. Tous les os de la boîte crânienne sont fidèlement reproduits, aucune de leurs nombreuses et délicates sutures n'est oubliée, toutes sont à leur place rigoureuse. Les moindres détails du squelette de la tête et des os de la face sont minutieusement rendus, de même que la cloison des fosses nasales et les cavités orbitaires. Le maxillaire inférieur, ses attaches avec les os malaires et mastoïdes, sont traités avec une merveilleuse précision. Quelques molaires restent encore adhérentes aux alvéoles; la plupart demeurent vides; leurs bords sont usés, déchiquetés comme au naturel et cette mâchoire édentée donne un air d'ironique mépris à ce lamentable débris humain.

Sur l'os occipital on lit, gravée au ciseau, l'inscription suivante :

MICHEL ANGELO BONAROTTA SCULPT. ROMÆ ANNO 1497

Malgré cette inscription, le catalogue du musée et la plupart des auteurs qui se sont occupés de la question, attribuent cette « Tête de Mort » à Ligier Richier. Nous partageons volontiers cette manière de voir sans oser cependant risquer une affirmation catégorique. Pour un pareil sujet, la comparaison est, on le comprend, assez difficile et l'on ne saurait se montrer trop circonspect étant donné surtout que l'on trouve à Saint-Mihiel et dans la région, plusieurs monuments funéraires exécutés par des descendants de Richier et sur lesquels figurent des crânes traités de la même façon que le nôtre. Il est possible que celui de Verdun,

légué au musée par l'abbé Barrois, ancien curé de la cathédrale, soit du chef de l'atelier; il en est digne en tous points. Il est taillé du reste dans la pierre dont il se servait ordinairement mais qui, cette fois, n'est pas encaustiquée. Devant l'absence complète de preuves, nous nous contenterons de suivre une opinion commune et assez probable, sans vouloir cependant rien garantir.

CHAPITRE XII

LE SÉPULCRE DE SAINT-MIHIEL

ÉTUDE D'ENSEMBLE

GRAND NOMBRE DES REPRÉSENTATIONS DU MÊME GENRE AUX QUINZIÈME ET SEIZIÈME SIÈCLES — PERSONNAGES ET THÈME GÉNÉRAL DU SUJET — LA DISPOSITION ACTUELLE N'EST PAS DE LIGIER RICHIER — ARRANGEMENT PROBABLE — PROJETS DE RESTITUTION ET LEUR ABANDON — MODIFICATION DE L'AGENCEMENT TRADITIONNEL — EXEMPLES DE MODIFICATIONS ANALOGUES — LES « MYSTÈRES » EN LORRAINE ET LE « MYSTÈRE DE SAINT-ÉTIENNE », A SAINT-MIHIEL — CARACTÈRE DE L'ŒUVRE ET SA PERSONNALITÉ — RÉALISME DES PHYSIONOMIES — RAPIDE EXAMEN DES PERSONNAGES — STYLE DE L'ENSEMBLE — PERSISTANCE DU CARACTÈRE NATIONAL

Il nous reste à examiner, avant de clore l'étude des œuvres dont nous avons essayé — soit par de trop rares documents, soit le plus souvent par des analogies de style — de justifier ou de rattacher l'attribution au chef de l'atelier sammiellois, une composition dont la renommée séculaire constitue la plus grande attraction de sa ville natale. Semblable en cela à beaucoup d'autres, pour lesquelles l'absence de tout renseignement rend les recherches et la classification fort difficiles, nous ne savons rien ni de ses origines ni de son histoire. Un seul fait est certain : la longue tradition qui l'attribue à Ligier Richier, tradition très vraisemblable d'ailleurs et que tout tend à justifier.

La seconde église de Saint-Mihiel, dédiée au pape martyr saint Étienne, renferme ce chef-d'œuvre. Située à peu de distance

de l'ancienne abbatale et très communément désignée, même de nos jours, sous le nom d'*Eglise du Bourg*, elle constituait autrefois l'unique centre paroissial de l'importante agglomération d'habitants dont les demeures s'étaient groupées à l'ombre des murailles de la vieille abbaye bénédictine.

L'œuvre magistrale qui s'y rencontre est connue, depuis son origine, sous le nom assez impropre à notre sens de *Sépulcre de Saint-Mihiel*. C'est sans contredit le plus important et le mieux connu des ouvrages de Ligier; celui qui synthétise, en le consacrant, tout son admirable talent. De longues années de travail et d'efforts durent lui être consacrées; il suffirait à immortaliser son auteur.

Les mêmes sentiments qui, vers la fin du quinzième siècle, avaient inspiré aux imagiers les représentations du Christ souffrant et expirant sur la croix, puis mort et étendu sur les genoux de sa mère, les amenèrent aussi à mettre sous les yeux des fidèles l'image du dernier acte de la Passion: celui de l'*Ensevelissement* ou de la *Mise au tombeau*. A quelle époque doit-on faire remonter ces groupes de personnages, le plus souvent de grandeur naturelle, qui, dans la pénombre de quelque crypte ou le demi-jour d'une chapelle écartée et mystérieuse, apparaissent, graves et recueillis, entourant l'image de Jésus couché dans le sépulcre? La chose est difficile à préciser avec une entière certitude. Ils commencent à se répandre vers la seconde moitié du quinzième siècle et devinrent surtout fréquents dans le cours du seizième⁽¹⁾. Sans nous écarter beaucoup de la

1. Le plus ancien sépulcre, à date certaine, qui nous soit parvenu, est celui de la chapelle de l'Hôtel-Dieu de Tonnerre, mais il n'est sûrement pas le premier monument de ce genre et d'autres doivent lui être antérieurs. Il fut exécuté, en

région lorraine, nous pourrions en rencontrer d'assez nombreux exemples⁽¹⁾.

Entre toutes les compositions de ce genre qu'il nous a été donné de contempler, celle qui est sortie des mains de Richier nous a toujours paru une des plus sincères et des plus vraies. Moins touchante peut-être que d'autres plus anciennes, elle les dépasse cependant par l'élévation de la pensée, le surnaturel recueillement de ses personnages, le mérite artistique de l'exécution.

Le Sépulcre de Saint-Mihiel — gardons-lui le nom consacré par l'usage — nous est parvenu dans un parfait état de conservation. Comme plusieurs œuvres similaires, le Sépulcre de Solesmes entre autres, avec lequel on l'a mis quelquefois en parallèle, mais qui en diffère sensiblement surtout par le groupement des personnages, le sépulcre sammiellois est très connu, très célèbre même. Mais il a été plus loué qu'étudié.

Treize personnages, un peu plus grands que nature, disposés dans une sorte de grotte où d'enfeu pratiqué dans la travée centrale du collatéral sud de l'église Saint-Étienne, forment le groupe conçu par Richier. En voici le thème :

Pendant que Salomé, placée au côté gauche de la scène, étend dans le sarcophage le linceul destiné à envelopper le cadavre

1453, par Jean Michel et Georges de la Sonnette, aux frais de Lancelot de Buronfosse, riche bourgeois de la ville, et livré le 30 avril 1454. Un dîner du prix de quarante sols réunit, à cette occasion, le donateur, les artistes, les ouvriers et les maîtres de l'hôpital. Ces derniers, pour témoigner leur reconnaissance à Buronfosse, lui accordèrent le droit de sépulture dans la chapelle du sépulcre et décidèrent qu'une messe y serait célébrée chaque année pour le repos de son âme.

1. Pont-à-Mousson (église Saint-Martin), Varangéville, Saint-Nicolas, Bayon (Meurthe-et-Moselle); Chaumont, Ceffonds (Haute-Marne); Neufchâteau (Vosges); etc.....

du Christ, deux disciples, Joseph et Nicodème, porteurs du funèbre fardeau, se sont arrêtés un instant. Nous les voyons au premier plan; Nicodème, légèrement penché en avant, soutient sous les épaules le corps dont la tête inclinée vient reposer contre son bras. Joseph d'Arimathie, agenouillé sur la jambe droite, laisse reposer sur sa cuisse gauche les membres inférieurs de Jésus que ses deux bras étendus supportent également aux pieds et sous les genoux. Non loin de lui, Madeleine, également agenouillée, l'aide à maintenir les pieds qu'elle effleure délicatement de ses lèvres.

Au second plan, à peu de distance en arrière de ce premier groupe, la Vierge, soutenue par saint Jean et Marie-Cléopée, jette un dernier regard sur le Fils que la tombe va bientôt lui ravir et, accablée par cette épreuve suprême, succombe sous le poids de son immense douleur.

Un ange, debout et tenant la croix, occupe l'espace resté vide entre Salomé et Marie-Cléopée. Une tradition sammielloise veut que les traits de ce céleste personnage soient ceux de l'artiste lui-même, chose qui nous paraît fort douteuse.

A la suite de Nicodème, à droite par conséquent du groupe central et presque sur la même ligne, nous trouvons une quatrième femme, communément désignée sous le nom de Véronique; portant entre ses mains la couronne d'épines. Derrière elle, deux hommes d'armes accroupis autour d'un tambour posé sur le sol jettent, sur cette table improvisée, les dés dont le chiffre doit désigner le possesseur de la robe sans couture.

Enfin, à l'extrémité droite de l'enfeu, apparaît un soldat richement costumé à l'antique, improprement appelé le Centurion. C'est le chef des satellites préposés à la garde du tombeau. Assis

sur son bouclier, la face tournée vers le groupe principal, le bras droit appuyé sur la hanche, tenant de la main gauche la riche poignée d'un glaive, il semble veiller déjà sur le dépôt confié à sa vigilance.

Cette disposition, tout tend du moins à le faire croire, n'est certainement pas celle qu'avait conçue Ligier Richier. Comme nous l'avons expliqué au début de ces pages, l'artiste s'en vint finir ses jours à Genève et il dût à son départ, vraisemblablement imprévu, laisser non en place et peut-être même inachevée — certains détails accessoires d'exécution tendraient à le faire croire — son œuvre capitale. Ses continuateurs, gênés par un emplacement restreint et qui n'était plus celui prévu tout d'abord, adoptèrent une disposition quelque peu différente, et les mutilations subies par certaines figures dont la pose ne pouvait cadrer exactement avec les nouveaux projets, le prouvent surabondamment.

Voici, selon nous, quel devait être l'agencement primitif de la composition.

Conçue pour un tout autre local que celui que des circonstances inconnues firent adopter par la suite, elle nous paraît avoir été destinée à orner une chapelle assez vaste, qui lui eût été uniquement consacrée. Une décoration extérieure, exécutée dans ce style mi-gothique et renaissance, dont l'entrée de la chapelle du sépulcre, à Solesmes, et la « Porterie » du Palais ducal de Nancy peuvent nous donner une idée assez exacte, devait en orner la façade. La chose rentre tout à fait dans les habitudes de l'époque et les exemples en sont encore assez nombreux.

De chaque côté de l'entrée, protégés par la saillie des pilastres, devaient être placés : à gauche, le chef des gardes ; à droite,

le groupe formé par les deux hommes d'armes et leur tambour. A l'intérieur du monument, les quatre personnages du premier groupe, formant à lui seul un ensemble complet, auraient été disposés tels que nous les voyons aujourd'hui. Le second groupe, constitué par la Vierge soutenue par saint Jean et Marie-Cléopée, devait être placé un peu plus en arrière qu'il ne l'est actuellement et moins parallèlement au premier. La place attribuée à Salomé n'a guère dû être modifiée, pas plus que celle de Véronique.

Quant à l'ange, personnage jusqu'alors presque inconnu dans les Mises au tombeau, mais dont celle de Saint-Martin de Pont-à-Mousson nous fournit un exemple antérieur, l'artiste ne l'avait certainement pas conçu pour figurer confondu au milieu des autres personnages. Sa place, selon nous, devait être à l'arrière-plan de la composition, sur une sorte de monticule un peu élevé destiné à figurer le Calvaire, en avant duquel se déroulait le funèbre cortège. Inspiré peut-être par le souvenir de quelque scène de « Mystères » dans lesquelles apparaissaient souvent des anges, venant unir la douleur du ciel à celle de la terre et consoler « Nostre-Dame » l'ange eût été, en quelque sorte, le gardien respectueux, le premier adorateur de l'instrument de la rédemption des humains, demeuré debout sur le lieu du supplice.

L'attitude générale du céleste messager, la direction de son regard, sa stature élancée, l'envolement de ses draperies, ses ailes étendues, semblent donner une certaine base à notre hypothèse. Elle est encore confirmée par la tenaille et le marteau gisants à terre aux pieds du personnage, et qui sont presque impossibles à apercevoir en l'état actuel.

Il a souvent été question, au siècle dernier, de restituer à

l'œuvre de Richier des dispositions plus ou moins logiques, données par ceux qui les avaient imaginées, comme bien supérieures à celle existante. Une de ces polémiques, soulevée lors des restaurations entreprises en 1863, fit grand bruit en Lorraine durant quelques années. Nous en avons, au cours de nos recherches, rencontré quelques traces sous forme de brochures et d'articles divers. A en juger par le ton de ces publications, la polémique fut vive. Elle n'amena, heureusement, aucun résultat ; ce dont on ne peut que se louer.

Aujourd'hui, le silence est fait depuis longtemps et personne, croyons-nous, ne songe à remanier le sépulcre. Il faut, malgré tout, reconnaître le peu de perspective donné à la composition par ceux qui furent chargés de sa mise en place, surtout aux trois figures du second groupe beaucoup trop rapproché du premier. On doit déplorer aussi l'introduction, dans la scène principale, de personnages accessoires destinés, dans l'idée première, à un autre emplacement et peut-être à un autre ensemble. Mais étant donnée l'absence de la maquette originale, mieux valait, somme toute, laisser le sépulcre en l'état où il nous est parvenu.

Il eût du reste été difficile, sinon dangereux, de remanier à nouveau toutes ces figures, si intimement liées entre elles que l'on a cru longtemps qu'elles avaient été taillées dans un même bloc de pierre, trouvé en cet endroit lors de la construction de l'église Saint-Étienne. C'était — c'est peut-être même encore — une tradition fortement enracinée chez les bonnes gens de Saint-Mihiel, et nous avons maintes fois entendu les sacristains de la paroisse le raconter gravement aux visiteurs ébahis.

Le groupe de Richier perdrait, à un remaniement, beaucoup

plus qu'il ne gagnerait. Nous le préférons tel que trois siècles et plus nous l'ont transmis, plutôt que transformé, défiguré peut-être, par quelque malencontreuse *restauration* moderne.

Malgré les altérations apportées lors de l'installation du groupe dans le local actuel, le plan primitif se reconstitue assez facilement et on ne peut s'empêcher d'y reconnaître de réelles innovations. Nous ne saurions cependant, sur ce dernier point, partager entièrement l'opinion récemment exprimée par M. Émile Mâle et y voir avec lui une grande liberté d'allures au regard de la tradition, « une audace qui dénote un profond mépris pour les vieilleseries du passé⁽¹⁾ ».

A Saint-Mihiel, en effet, la scène de la « Mise au tombeau » diffère par bien des côtés des nombreuses représentations similaires qui, depuis plus d'un siècle déjà, étaient si fréquemment placées dans les églises. L'apparence extérieure en est tout autre, et les méthodes de travail y sont profondément modifiées. L'artiste, d'une façon plus apparente qu'il ne l'avait fait jusqu'alors, met en pratique des méthodes de travail plus ou moins modifiées par lui, mais que l'on sent être des emprunts et dont l'origine est très différente de celles qui avaient guidé ses débuts. Si, au fond, il n'a rien inventé sur le sujet, il a su tout au moins le comprendre d'une façon jusqu'à lui presque inédite et grouper ses personnages avec une habileté qui met en relief toute la perfection du travail. Mais la recherche des attitudes et de l'effet y est peut-être un peu trop sensible, ainsi que celle de la correction des formes et de la beauté plastique.

L'inspiration générale de l'œuvre est loin de présenter d'aussi

1. ÉM. MALE. « L'Art religieux de la fin du Moyen Age », art. cité. *Revue des Deux Mondes*, 15 octobre 1905.

radicales transformations. L'idée chrétienne, le sentiment religieux dominant encore, et si l'artiste se montre moins insensible que partout ailleurs aux charmes séducteurs de la Renaissance italienne, son esprit garde l'empreinte des traditions médiévales. Tout en étant d'un art extrêmement avancé, dont le raffinement touche parfois de bien près à la fadeur, la composition n'en garde pas moins la noblesse et la gravité des œuvres de l'époque précédente.

Bien que son tombeau ait été relégué à l'arrière-plan, le Christ mort demeure, à Saint-Mihiel comme ailleurs, le personnage principal de la composition dont il forme le centre. Sa pose seule est différente. Au lieu de nous apparaître, comme dans la plupart des sépulcres d'origine bourguignonne ou flamande, raide et douloureux au-dessus d'un cube de pierre toujours disgracieux et encombrant, il se présente au premier plan, soutenu par deux disciples, comme pour concentrer uniquement l'attention et la piété des fidèles. La pose n'a rien de cadavérique et le corps, très souple encore, d'où l'artiste a soigneusement effacé toute trace trop réaliste de l'agonie et du supplice, s'abandonne d'une façon presque gracieuse aux pieuses mains qui le supportent. La place traditionnelle accordée aux vieillards chargés de l'inhumation n'a en somme guère été modifiée par Richier et leur attitude seule a subi les quelques transformations que réclamait le plan imaginé par lui. La Vierge également conserve sa place ordinaire et saint Jean occupe auprès d'elle le rôle et la fonction qui lui sont communément dévolus. Comme à Hattonchâtel, une femme paraît à ses côtés et soutient avec lui la Vierge défaillante.

Quant aux autres saintes femmes, la disposition donnée au cadavre du Christ et la relégation, dans un plan secondaire, du

tombeau qui lui est destiné, ne pouvaient permettre à l'artiste de les rassembler à l'entour selon la coutume générale. Amené par suite à les isoler l'une de l'autre, il a conservé cependant à chacune d'elles le rôle que lui attribuait la tradition. Disséminées dans le groupe, où leurs pittoresques costumes jettent une note moins sévère, elles contribuent grandement à l'harmonie de l'ensemble en lui communiquant ce caractère de vie et de mouvement qui en fait, tout au moins au point de vue de l'aspect extérieur, une œuvre absolument neuve et originale.

Là où le sculpteur innove vraiment, c'est dans sa façon de représenter les soldats préposés à la garde du tombeau. Ces personnages, rarement figurés dans les anciens sépulcres, semblent cependant avoir pris place d'assez bonne heure dans les données du sujet. Ils y paraissent d'ordinaire au nombre de deux, debout à droite et à gauche de l'entrée de la chapelle. En Allemagne, en Flandre et dans la région de l'Est de la France, à Saint-Martin de Pont-à-Mousson par exemple, ils figurent au nombre de trois, armés de pied en cape, et endormis en avant du sarcophage. Richier, tout en gardant ce nombre, conçut un mode très pittoresque de représentation. Bien que réservant, croyons-nous, aux gardiens du sépulcre, l'emplacement le plus commun, c'est-à-dire les deux côtés de la scène, il modifia absolument leur pose.

En avant du groupe, à gauche, il en plaça un, plus richement costumé, qui paraît être leur chef. A demi assis sur son bouclier, il jette un regard distrait vers la scène tragique qui se déroule à quelques pas de lui. Puis, par ce besoin irrésistible d'opposition et de contraste qui constitue une des formes particulières de son caractère, il en mit sur la droite deux autres, qui paraissent

de simples hommes d'armes et pour lesquels il semble s'être ingénié, selon la tradition constante, à trouver le type le plus brutal et le moins intéressant. Mais à cela seul ne s'est point borné sa recherche. Il a voulu encore montrer leur indifférence profonde, leur manque absolu de sentiment, caractère qui, du reste, convenait bien à des bourreaux. Alors que leur chef est absorbé dans des réflexions, étrangères à ce qu'il semble à la scène dont il est le témoin forcé, eux autres, uniquement préoccupés du partage des dépouilles de leur victime, se sont accroupis autour d'un tambour. Sur cette table de rencontre, sans aucun souci de la douleur d'une mère et des soins touchants d'amis demeurés fidèles jusqu'au delà de la mort, ils jettent les dés dont le chiffre doit trancher leur différend.

C'est là, en même temps qu'un motif des plus pittoresques, un de ces traits de génie qui caractérisent notre artiste. Aucun autre, avant Ligier, n'avait fait figurer dans la scène de la Mise au tombeau, les soldats jouant aux dés la robe sans couture du Christ. Ce sujet, d'ordinaire, était réservé aux « Crucifixions », où il figurait généralement au premier plan. Son apparition date de la fin du quatorzième siècle. Il tenait aussi une grande place dans les Mystères, où le diable souvent prenait part au jeu. Rien d'étonnant à ce qu'il ait tenté la verve de notre artiste.

Ce groupement, tout à la fois original et nouveau, qui donne au sépulcre de l'église Saint-Étienne un aspect si différent des représentations similaires, n'est pas, pour peu que l'on cherche dans l'iconographie du sujet, absolument sans précédent. Le « Maître de Solesmes » — pour citer un exemple bien connu — avait, dans ce sens, devancé celui de Saint-Mihiel.

A Solesmes, en effet, le Christ est également porté par ses

disciples. Allongé sur un linceul dont Joseph et Nicodème tiennent les extrémités, il est littéralement suspendu au-dessus du tombeau dans lequel il va être enseveli. La Madeleine, au lieu d'être mêlée au groupe des saintes femmes, en est complètement isolée. Assise en avant du sarcophage, elle pleure, silencieuse et recueillie, la face appuyée sur ses deux mains jointes. Mais la place qu'elle occupe d'ordinaire n'est pas, pour cela, demeurée vide. Pour équilibrer sa composition, l'artiste avait besoin d'un quatrième personnage, parallèle à celui qu'il avait figuré, à gauche de saint Jean, prêt à semer sur le cadavre les aromates puisés dans le vase placé dans sa main gauche. Exactement comme nous le voyons faire à Richier, il introduit dans l'ensemble une figure que le thème ordinaire ne lui fournissait pas et, la plaçant à gauche de la sainte femme qui accompagne la Vierge, il rétablit par ce moyen l'harmonie de son groupe.

On trouve, dans quelques manuscrits des premières années du quinzième siècle, des miniatures de l'Ensevelissement du Christ, dans lesquelles la Madeleine se trouve, de même, isolée du groupe dont elle avait toujours fait partie jusqu'alors. A genoux devant le tombeau où le corps du Christ est déjà en partie déposé, elle saisit dévotement la main du cadavre et fait le geste de la porter à ses lèvres.

Dans un retable d'autel conservé à Bessey-lès-Cîteaux, attribué à Claux de Werve, sa pose n'est pas sans analogie avec celle de Saint-Mihiel. Agenouillée sur le devant de la scène, elle se précipite sur les pieds de Jésus comme pour les embrasser et y a déjà posé sa main droite (1).

1. Cf. A. KLEINCLAUSZ. *Claus Gluter et la Sculpture bourguignonne au quinzième siècle*. Paris, 1905, p. 128 à 130.

Sans chercher aussi loin, nous trouvons en Lorraine des exemples analogues, antérieurs au groupe de Saint-Mihiel.

Un retable en bois sculpté, de la première partie du seizième siècle, conservé dans l'église de Mognéville (Meuse), représente, dans un de ses compartiments, la scène de la Mise au tombeau. La Madeleine y figure au premier plan, agenouillée devant le sarcophage et puisant de la main droite dans un vase d'aromates posé à terre.

Un autre retable à volets, en forme de tryptique, provenant du monastère des Clarisses de Pont-à-Mousson et conservé aujourd'hui dans l'église Saint-Laurent de la même ville, présente aussi sur l'un de ses panneaux une scène, peinte cette fois, de l'Ensevelissement du Christ. Une mention du registre du cellérier du Palais, pour l'année 1542-1543 (1), nous en a révélé tout à la fois la date et l'auteur. Cet artiste, appelé « Georgin le peintre », nous semble ne faire qu'une même personne avec un individu désigné, en d'autres endroits des mêmes registres, sous le nom de « Georges Gresset ». Il était établi à Nancy. L'œuvre, donnée par le duc Antoine à sa mère, Philippe de Gueldres, était destinée au « grant autel » de la chapelle du monastère.

Richier, dont les travaux exécutés pour le couvent furent, croyons-nous, assez nombreux, se trouva donc à même de voir plusieurs fois cette peinture. Sans vouloir insinuer qu'il s'en inspira, elle peut au moins nous fixer sur le mode de représentation en usage dans la région.

Dans ce tableau, la pose du Christ, porté par Joseph et Nicodème et à demi couché dans le tombeau, n'est pas sans quelque

1. Arch. Meurthe-et-Moselle, B 1071.

ressemblance avec Saint-Mihiel. La Madeleine s'y remarque également isolée du groupe des saintes femmes. Agenouillée sur le devant de la scène, légèrement sur la gauche, elle tient un vase dans sa main gauche. La droite est levée, l'index et le majeur étendus, dans un geste de bénédiction. En arrière du tombeau on voit la Vierge soutenue par saint Jean. A sa gauche est un ange, debout et les mains jointes.

Mais ce qui, plus peut-être encore que les exemples antérieurs, a pu amener Richier à concevoir son groupe sous un jour nouveau, c'est sans aucun doute le souvenir de quelque « Mystère » dont il avait vu se dérouler les pittoresques tableaux.

On sait, grâce aux récents travaux de M. Émile Mâle⁽¹⁾, l'influence que ces spectacles exercèrent sur l'art de la fin du Moyen Age. Riches et pauvres, prêtres et laïques, y prêtaient leur concours, et chaque localité où se jouait un mystère voyait accourir dans ses murs un immense concours de peuple. L'iconographie médiévale, fixée jusque-là dans le symbolisme quasi dogmatique de ses formules, fut renouvelée, transformée, par ce genre de représentations. Quelque chose de plus humain, plus vécu, se remarque, à dater des premières années du quinzième siècle, dans les œuvres des enlumineurs d'abord, des sculpteurs ensuite. Les groupes, figés jusqu'alors dans la raideur hiératique et des données toutes conventionnelles, se dramatisent, s'animent, vivent, dans un décor et sous des costumes familiers. D'où vient cette transformation presque subite, que l'on peut constater, presque à la même date, non seulement dans l'art français mais

1. Émile MALE, « Le Renouveau de l'Art par les « Mystères » à la fin du Moyen Age ». *Gazette des Beaux-Arts*, 1903, t. I, p. 89, 215, 283, 379.

dans l'art européen tout entier ? Du théâtre. En voyant le Christ, la Vierge et les saints agir devant eux sur la scène, les artistes comprirent que ces personnages avaient vécu, qu'ils avaient souffert comme ils souffraient eux-mêmes. Ils les représentèrent désormais sous les costumes où ils les avaient vus se mouvoir, et selon le souvenir qu'ils en avaient gardé.

Le goût des Lorrains pour les mystères avait toujours été très vif. Durant le cours du quinzième siècle différentes représentations eurent lieu à Bar-le-Duc et à Nancy. D'autres furent données à Metz en 1486, 1488, 1491, 1498, 1513, 1514, 1520. Les comptes du cellérier de la maison ducale mentionnent, assez brièvement il est vrai, des représentations de jeux et mystères données au seizième siècle. En 1506, la *Vie de sainte Barbe* fut jouée à Nancy, en présence de René II. Pendant les fêtes de Pâques de l'année 1512, on mit sur la scène le *Mystère de la Résurrection*. En 1515, une troupe dirigée par « maistre Jehan, dit Songe-Creux », vint s'établir dans la capitale. Suivant la cour dans les différentes villes de sa résidence, Songe-Creux et ses « complices » donnèrent successivement des spectacles à Lunéville, à Bar-le-Duc et à Nancy.

Le duc et ses courtisans ne se contentaient pas des jeux et mystères. On joua aussi devant eux plusieurs « moralités » telles que la pièce intitulée *Mundus, Caro, Dæmonia*, et « des farces vieilles et nouvelles, reboblinées et joyeuses à merveille ». Plusieurs pièces du poète Gringoire, que le duc Antoine avait attaché à sa personne, furent composées puis jouées à Nancy.

Mais les mystères gardaient, malgré tout, la préférence du peuple et des grands. On représenta successivement le *Jeu de saint Job*, la *Vie de sainte Barbe*, la *Vendition de Joseph*, le *Mystère*

de l'Immolation d'Isaac fils d'Abraham. Les artistes, on n'en peut douter, trouvèrent dans les différentes scènes de ces mystères des sources nombreuses d'inspiration.

A Saint-Mihiel même, où une pièce profane, le *Jeu de Griseldis à l'heure de la Marande*, avait été jouée en 1459, on représenta, en 1548, le *Jeu et Mystère de Monsieur saint Étienne, pape et martyr, patron de l'église parochiale de Saint-Mihiel*. La pièce avait pour auteur un religieux de l'abbaye, Dom Nicolas Loupvent, qui y exerçait alors la charge de trésorier. Elle était, dit de Haldat, dans une analyse résumée par le *Précis des travaux de la Société royale des sciences, lettres et arts de Nancy*⁽¹⁾, divisée en trois parties ou « journées », précédées chacune d'un prologue et suivies d'un épilogue destinés à préparer le spectateur à l'intelligence du sujet. De plus, chaque scène principale portait, dans le manuscrit, l'indication du mode de décoration, le jeu des acteurs, leur costume, ainsi que la conduite des chœurs.

Le spectacle mettait en action un grand nombre de personnages dont les principaux étaient le pape Étienne II, martyrisé vers l'an 257, et son persécuteur, l'empereur Valérien. Au cours de la représentation on voyait se succéder sur la scène : Dieu le Père avec une escorte d'anges ; l'empereur, ses officiers, ses soldats et son messager Trottemenu ; les cardinaux chargés du choix du souverain pontife et au milieu desquels apparaissait soudain l'archange saint Michel ; le pape ; Némésius, premier chevalier de l'empereur, avec Lucile, sa fille, à laquelle le baptême rendait la vue ; Lucifer et ses diables ; des bourreaux et une foule d'autres acteurs dont quelques-uns fort burlesques. La pièce se terminait

1. Tome II, années 1829 à 1832. Nancy, 1833, p. 238 à 247.

par le martyr du pape Étienne. Les anges emportaient son âme au ciel pendant que les chrétiens ensevelissaient son corps. L'empereur mourait à son tour, sur son trône, en récompensant les bourreaux du martyr, et les démons en liesse entraînaient son âme aux enfers.

Richier, comme le cas se présentait souvent pour les artistes de son temps, fut-il appelé à collaborer à la mise en scène du « Mystère de saint Étienne » ? La chose est possible, mais rien ne nous autorise à l'affirmer. On peut néanmoins tenir pour certain qu'il fut du nombre des spectateurs. Il vit, comme tous ses compatriotes, le drame sacré se dérouler sous ses yeux et ces scènes animées durent l'impressionner beaucoup plus que tous les récits qu'il avait pu lire.

Il dut lui être bien difficile de faire abstraction de ses souvenirs lorsque, quelques années plus tard, il commença son grand œuvre du sépulcre. Il lui fallait, du reste, bien peu d'imagination, pour transformer la scène vécue de l'ensevelissement du pape martyr en celle de l'ensevelissement du Christ. Les chrétiens dévoués qui avaient conduit le corps dans le martyrium des catacombes, devinrent les disciples et les nobles femmes qui les avaient assistés, les compagnes de la Vierge. Il fixa dans la glaise et plus tard dans la pierre, des personnages qu'il avait vus et dont sa mémoire avait conservé la vivante image.

Ainsi s'expliquerait, selon nous, cette forme de cortège funèbre donnée à l'ensemble du groupe de Saint-Mihiel; ces péplums à l'antique mis sur le costume de quelques personnages. Ces accessoires, il est vrai, ne sont pas nouveaux dans l'atelier, mais jamais jusqu'ici ils n'avaient pris une forme aussi caractéristique. Ce sont, à n'en pas douter, des vêtements de théâtre, jetés sur

des costumes réels, afin de leur donner, selon le goût du temps, une certaine couleur locale.

L'équipement à la romaine du chef des gardes a la même origine. Il y a, dans l'ensemble, quelque chose de convenu, d'irréel, qui dénote le décor. Où l'artiste l'aurait-il vu, sinon au théâtre, pour lequel, en s'inspirant de quelque trophée sculpté par un ornemaniste italien, il l'avait peut-être composé⁽¹⁾ ! Némésius, premier chevalier de Valérien, qui, selon les indications du livret de la pièce, devait « être bien et richement accoustré », paraissait probablement en scène sous un costume semblable. Ce que nous savons des usages suivis dans les représentations de mystères nous autorise à le conjecturer.

Ainsi costumé et « tenant sa fille nommée Lucile par la main, laquelle fille doit estre belle et richement vestüe », Némésius devait faire, sur les *eschafauds*, « un tour ou deux, comme triste et pensif, se plaignant haultement de cecy, que sa dicte fille ne voict et ne vit jamais, combien qu'elle ait apparemment de beaux yeux ». N'est-ce pas, exactement peinte, la physionomie songeuse du Romain du sépulcre ?

L'ange aux draperies à l'italienne, placé auprès des personnages du second groupe, est peut-être celui qui, descendu « subitement du paradis et vient passer devant la belle fille Lucile, luy a touché les yeux de ses doigts, parquoi la Romaine a vu » ? Et Lucile alors de s'écrier :

Mon père, je vois présentement
Le plus bel homme de ce monde ;
Les beaux crins de sa tête blonde
M'ont donné récréation.

1. On trouve des cuirasses presque semblables dans les trophées sculptés sur les jambages de la porte du Palais Ducal, à Nancy.

Il n'est pas jusqu'aux deux types si curieux des gardes jouant aux dés, que l'on ne trouve dans le drame de Dom Loupvent. Ils portent les noms, bien caractéristiques, de « Trognard » et de « Griffon ». Chargés d'abord de l'arrestation du saint pape, ils deviennent ensuite ses bourreaux et font, durant la scène du martyre, assaut de bassesse et de cruauté. Ces deux types, choisis tout exprès, devaient avoir des traits peu différents de ceux de nos deux soudards. Qui sait même s'ils ne sont pas le Trognard et le Griffon du vieux mystère, dont les « trognes », fortement enluminées, durent amuser longtemps nos bons aïeux.

Richier, ainsi qu'il est facile de s'en convaincre, avait autour de lui maint sujet pouvant le porter à innover. Les quelques monuments lorrains que nous avons cités plus haut prouvent, de leur côté, qu'il ne s'éloigna pas autant qu'il le paraît tout d'abord du thème iconographique adopté dans sa région. Du reste, vers l'époque où nous sommes arrivé, les artistes ne craignaient pas, pour peu qu'ils y fussent obligés, de s'en écarter sans trop de scrupules. Ce n'est donc pas, dans le fait du groupement plein d'originalité de ses personnages, qu'il faut chercher la trace de cette éducation italienne, trop longtemps prêtée à l'artiste.

Mais, objectera-t-on, il est peut-être possible de la rencontrer ailleurs?... Nous ne le pensons pas, et il suffit, pour en être pleinement convaincu, d'examiner avec quelque attention l'ensemble de la composition.

La première qualité qu'elle nous révèle est une harmonie et une pondération parfaites, unies à une simplicité d'allures, une vérité, une dignité d'expression absolues. Ces caractéristiques ne sont guère, en général, le propre des œuvres d'artistes italiens ou de Français gagnés à leur cause. Leurs types, plus réguliers

mais partant plus froids, ont ordinairement des attitudes tourmentées, déclamatoires, qui ne présentent le plus souvent rien de vraiment religieux. Chaque personnage, plus ou moins drapé et costumé à l'antique, pose visiblement et ne paraît préoccupé que de la seule pensée d'être beau. Aucune émotion ne se dégage de ces figures maniérées, au geste emphatique et d'une froideur presque complète.

Nous trouvons exactement le contraire dans l'œuvre de Richier. Si la foi n'a plus, à Saint-Mihiel, le cachet simple et naïf que nous rencontrons à Solesmes, à Saint-Martin de Pont-à-Mousson et plus encore au sépulcre de l'Hôtel-Dieu de Tonnerre, nous y voyons, n'excluant point cependant une recherche évidente, nous ne dirons pas de la beauté plastique, mais de la régularité des traits, de la correction des figures, de l'arrangement et des draperies, un calme, un recueillement, une gravité admirables, qui impressionnent toujours vivement le spectateur. Par là, le monument de l'église Saint-Étienne se rattache aux plus belles productions de l'art français de la fin du quinzième siècle.

La statuaire, en effet, fut toujours chez nous, jusqu'au jour du moins où les formules et les procédés italiens la vinrent, en si peu de temps, radicalement transformer, un art calme et pondéré, exempt de gesticulations. Les imagiers qui continuèrent les vraies traditions gothiques furent les ennemis acharnés de toute exagération quelle qu'elle fût, et leurs figures, un peu lourdes parfois, mais d'un caractère robuste et fort, ont une grâce singulièrement touchante et vraie.

Ces qualités natives, déjà presque entièrement disparues à l'époque où Richier tailla son sépulcre, se retrouvent dans le groupe de Saint-Mihiel. L'art, il est vrai, y est singulièrement

affiné et certains procédés du statuaire se ressentent des influences étrangères; ses figures sont plus aisées, moins lourdes, mais la vie qui circule en elles s'y manifeste par des moyens très simples, des gestes pondérés, des attitudes neuves c'est vrai, mais toujours variées et proportionnées aux nécessités logiques du sujet. Le drame ne s'exprime pas par des gesticulations désordonnées ou des expressions hagardes; il est tout entier dans la douleur muette des regards ou des attitudes. Chaque acteur a sa personnalité, sa vie propre, son action indépendante, mais qui contribue à l'effet général. Tout cela est obtenu sans recherche apparente, avec une mise en œuvre toute naturelle, aussi éloignée du réalisme brutal et conventionnel des Flamands que de ces ordonnances théâtrales, de ces poses dramatiques à l'excès ou volontairement compliquées auxquelles les Italiens avaient ordinairement recours dans leurs compositions et qui leur communiquent cet aspect si fâcheusement solennel et froid.

En agissant de la sorte, en demeurant, ici comme dans toutes ses autres œuvres, un traditionaliste foncièrement convaincu, sachant borner à de justes limites les emprunts faits aux méthodes étrangères, Richier se révèle à nous tout entier. Nous trouvons, au sépulcre de Saint-Mihiel, cette note si personnelle, cette rare entente de l'arrangement, que le premier de ses ouvrages, le retable d'Hattonchâtel, nous a déjà fait pressentir. Trente années au moins d'études et d'incessant labeur séparent son œuvre ultime de cette page de sa prime jeunesse et cependant nous le revoyons, avec des moyens bien facilement reconnaissables et dont nous avons suivi toutes les transformations, toujours absorbé par les mêmes pensées, toujours obéissant aux mêmes mobiles esthétiques. Sa préoccupation dominante demeure la même. Voulant

interpréter le surnaturel, il l'humanise en quelque sorte et il entraîne le croyant par le réalisme de ses figures qui expriment, par un dessin de plus en plus correct et normal, les pieux sentiments et la ferveur qui les animent.

Pleinement maître de son talent, familiarisé par une longue pratique avec toutes les finesses de son art, Ligier combine toutes ses forces pour leur faire produire l'effet qu'il a en vue. Il les met en œuvre avec une rare habileté et une parfaite mesure. Somme toute, la disposition que nous l'avons vu adopter pour le sépulcre de l'église Saint-Étienne, quels qu'aient été les exemples qui aient pu l'y inciter, est une véritable trouvaille de génie, la résultante, en quelque sorte, de ses observations patientes, qui lui ont révélé la valeur des lignes et les puissants moyens d'expression que l'on peut tirer de leur équilibre et de leur combinaison. Elle dénote chez lui le sentiment très développé de l'entente décorative. Son œuvre, telle qu'il l'avait vraisemblablement conçue, est d'un merveilleux aplomb et d'une parfaite harmonie. Le groupe central surtout, dont les quatre personnages se relient entre eux par une sorte de ligne brisée et descendante, toujours dirigée vers la gauche, dont la courbe vient encore augmenter l'expression de tristesse et d'angoisse qui émane des figures, est d'un équilibre qui défie toute critique.

Si, de l'ordonnance et de l'ensemble de la composition, nous passons aux multiples détails de l'exécution, nous retrouvons là encore ce réalisme légèrement nuancé d'idéalisation, cette recherche passionnée du détail, mêlée à une élégance de style, une finesse d'exécution qui — plus peut-être encore que les différents points de similitudes que nous venons de passer en revue — sont les caractéristiques d'une œuvre traditionaliste et

française. Embellie, transformée il est vrai des emprunts faits par le statuaire aux procédés des artistes pénétrés de l'esprit de la Renaissance, elle diffère profondément malgré cela des productions directement inspirées de l'art italien.

Le caractère de portraits, souvent prêté à certaines figures du monument de Saint-Mihiel, nous amène naturellement à dire un mot de la façon dont Richier a traité ses personnages.

Adeptes fervents de la tradition suivie durant tout le quinzième siècle, mais dont ses contemporains, plus pénétrés que lui des influences italiennes, commençaient à se libérer, Richier n'eut jamais recours, pour composer ses physionomies, à aucun modèle abstrait ou purement idéal. Il s'inspira toujours, la chose est visible, directement de la nature et ses figures gardent un caractère très local. Ce sont des têtes lorraines, larges et carrées, ou des têtes juives dont le type fut toujours fréquent dans la région où il vivait. Mais au lieu de copier un type choisi dans son milieu et d'en reproduire servilement la physionomie, on sent chez lui, surtout dans son dernier travail, un effort visible fait en vue, sinon d'embellir, du moins de régulariser son modèle, et de lui communiquer une sorte de beauté qui réalisait sa pensée intime, son idéal, si ce mot peut être employé ici. Pour arriver à ce but, il fut amené à altérer, à combiner entre elles les différentes lignes que lui offraient ses modèles, afin d'adoucir ce qu'elles pouvaient avoir de choquant, de leur communiquer une expression adéquate à ses projets et d'accuser le caractère qu'il était résolu d'exprimer. Amené par ce procédé à se créer une sorte de type, il le mania ensuite à sa fantaisie, l'appropriant à ses différents besoins. C'est dans cette pratique, qui crée entre les visages une certaine ressemblance, ou tout au moins un air de famille,

qu'il faut peut-être chercher le point de départ de la légende populaire qui a fait de l'ange, de saint Jean, de Marie-Salomé et de Marie-Cléopée, les portraits de l'artiste, de son fils, de sa femme et de sa fille.

Certains morceaux, la Madeleine entre autres, sont bien toutefois des portraits et sont visiblement traités comme tels. Il en est de même des deux joueurs dont la physionomie bestiale rappelle le caractère prêté par la tradition aux bourreaux du Christ. Ces soudards de bas étage, rendus tous deux avec un réalisme presque brutal, plutôt porté à accentuer les tares qu'à les adoucir, rappellent d'assez près certaines figures de la sculpture franco-bourguignonne.

Mais les autres personnages ne présentent pas un individualisme aussi accentué et leurs physionomies empreintes d'un surnaturel recueillement, sont loin de ces deux figures brutales, dont la vulgarité, l'indifférence absolue, semble n'avoir été voulue, que pour mettre en un puissant relief la noblesse et la gravité des premières. Le Christ, nous l'avons dit déjà, n'a nullement le caractère douloureux et dur qu'il conserve d'ordinaire dans les productions des écoles flamandes ou bourguignonnes et il n'est pas non plus le dieu païen des italianisants. Très voisin des différents modèles déjà rencontrés dans les œuvres de l'atelier, il se ressent comme eux de cette « détente » qui avait précédé et même préparé, chez nous, l'introduction des formules ultramontaines. Il y a ici, et nous en avons déjà fait la remarque, quelque chose de plus ; la recherche de la forme et de la beauté plastique y est visible. La tête même, trop maniérée, est affadie par l'excès de raffinement apporté à son exécution. Tout en demeurant fort belle et d'un grand caractère, elle paraît

moins expressive, moins rayonnante, que les autres têtes de Christ auxquelles les manières précédentes de Richier nous avaient habitué.

Nicodème et Joseph d'Arimathie sont deux superbes types de vieillards juifs ; mais leurs figures ne sont ni enlaidies ni vulgaires comme elles le sont par exemple au sépulcre de l'Hôtel-Dieu de Tonnerre. Ils n'ont pas non plus cet aspect décrépit des « Prophètes » du « Puits de Moïse » sculptés par Claus Sluter pour la Chartreuse de Champmol, près de Dijon. Attentifs et émus, ils s'acquittent avec un respect touchant de la noble fonction qui leur est assignée. Leurs physionomies très vivantes, rehaussées de barbes magnifiques, leurs longs manteaux flottants, accusent encore la solennité de l'ensemble.

Le groupe formé par la Vierge soutenue par saint Jean et Marie-Cléopée, est d'une beauté touchante et vraie. La Vierge, accablée par la tristesse et l'angoisse, n'a pas ici cette sorte de crispation nerveuse remarquée à Briey ; elle est également moins affaissée, moins défaillante que dans le groupe de la *Pâmoison* dont elle est cependant très visiblement inspirée. Le corps est abattu, mais un reste de vie l'anime encore ; la tête se penche douloureuse et résignée sur le cadavre du Christ ; mais le chagrin étouffé provoqué par ce spectacle et qui imprègne si profondément toutes les lignes du visage, n'altère en aucune façon sa noblesse et sa beauté. Il est impossible d'imaginer rien de plus vivant, de plus aisé, que l'attitude de Marie-Cléopée accourant, affectueuse et empressée, à l'aide de sa sainte parente. La pose et le geste de saint Jean sont d'une spontanéité absolue. Le jeune visage du disciple, penché vers celui de la Vierge, exprime la commisération et, dans un mouvement brusque et précipité par la crainte, il

semble concentrer toutes ses forces pour soutenir le corps qu'il sent défaillir entre ses bras.

Quant à Salomé, absorbée par sa tâche, ses regards se détournent des scènes de douleur qui se succèdent à ses côtés. D'un large mouvement, elle étend à la hâte, au fond du sarcophage, le linceul destiné au cadavre. Véronique, ajoutée par l'artiste à la suite du cortège pour en maintenir l'équilibre, semble fermer la marche du funèbre convoi. D'un regard triste et résigné, elle contemple la couronne d'épines, qu'elle porte respectueusement devant elle.

Un individualisme plus accentué que celui des autres figures se remarque, avons-nous dit, dans les traits de la Madeleine. La tradition qui fait de cette tête le portrait de quelque noble dame — dont elle ne nous a malheureusement pas conservé le nom⁽¹⁾ — peut de ce fait tirer quelque créance. Sa pose, très harmonieuse et très souple, paraît aussi visiblement cherchée et la délicatesse de ses traits, son expression de tendresse à la fois respectueuse et calme dans sa douleur volontairement contenue, ne sauve pas Richier du reproche qui peut lui être adressé d'avoir, ici comme à Hattonchâtel et à Briey, traité ce personnage avec une somptuosité, un luxe de détails et d'accessoires, qui choque au premier abord nos conceptions modernes. Il faut dire, à sa décharge, que ce caractère était voulu par la tradition et que tous les riches atours que nous voyons figurer ici furent toujours, jusqu'à une époque relativement récente, la caractéristique de la courtisane de Magdala. Les artistes du Moyen Age et de la Renaissance

1. Nous avons dit plus haut, en parlant du groupe de Briey où la même personne, beaucoup plus jeune, se trouve également, que nous croyions voir en elle la femme de l'artiste.

virent surtout dans Madeleine la femme riche, belle et somptueusement parée, dont les ajustements luxueux rehaussaient leurs compositions. Ce fut beaucoup plus tard que l'art se plut à représenter l'austère pénitente de la Sainte-Baume.

Cette description sommaire des personnages du sépulcre de Saint-Mihiel nous amène à constater de plus près l'influence qu'exerçait encore chez Richier ce mouvement général d'adoucissement et de détente qui, sur la fin du quinzième siècle, se manifesta dans l'art français. Son résultat, merveilleux de précision et de clarté durant quelques années, était alors presque complètement transformé par l'adoption quasi générale des méthodes et des procédés italiens. La vérité, l'exactitude anatomique des différentes figures qui viennent de défiler sous nos yeux sont absolument impeccables ; leurs formes sont particulièrement soignées. Nous ne rencontrons plus ici ni la raideur un peu sèche et anguleuse des premières œuvres de l'artiste, ni les types trop fréquemment conventionnels des anciennes compositions inspirées directement de l'art gothique. La grâce un peu lourde, les attitudes maladroitement et gauches dont la formule invariable se répète si souvent dans les robustes sépulcres flamands ou bourguignons, ont complètement disparu et se sont fondues dans un ensemble d'un naturel aisé, d'une scrupuleuse réalité. Une impression de vie intense, tempérée par l'idée chrétienne et la gravité du sentiment, se dégage de cette page magistrale où tout est d'une proportion, d'une hardiesse et d'un art étonnant, mais dont la composition demeure cependant si simple de lignes et d'aspect. Plus mâle et plus noble que les scènes parfois trop familiales où l'école flamande a excellé, elle est d'un caractère bien autrement puissant que les compositions d'origine

ou d'inspiration italienne, dont l'ordonnance théâtrale, la grâce maniérée et tout académique, demeure presque toujours d'une froideur parfaite d'où ne se dégage aucune émotion.

La facture des draperies se ressent de la simplicité de l'ensemble et, là encore, se retrouve la technique minutieuse, savante, d'une main que l'on sent absolument sûre d'elle-même, sachant assouplir la matière et la manier selon son gré. Le travail en est vigoureux, large et minutieusement fini en même temps. Cependant, il nous faut constater ici quelques traces de ce maniérisme alors à la mode, mais dont l'origine peut avoir une autre cause chez Richier. Le sculpteur, entraîné par sa virtuosité, se joue dans certains plis qu'il creuse et accentue avec une visible recherche.

Malgré cela, le jet des draperies, toujours parfaitement harmonisées aux formes du corps, demeure logique et noble comme au plus beau temps; un chiffonnage inutile ne les complique pas sans nécessité; l'artiste y fait preuve d'un souci très aigu d'exactitude.

Ses vêtements, sauf de bien rares exceptions, sont des vêtements réels, dont l'artiste avait chaque jour autour de lui de nombreux exemples. Il en copie scrupuleusement tous les détails, différencie les étoffes légères ou fortes avec une conscience admirable. Le soin patient, minutieux, avec lequel il agence toutes les fronces, évide toutes les mèches des barbes et des chevelures, cisèle avec une finesse d'orfèvre les chaînes et les bijoux de la Madeleine, observe et rend les plissements causés par le moindre bouton, nous rappelle un des caractères essentiels de son talent. Ligier se complaît visiblement dans ces détails pour lesquels il se sait exceller et, profondément réaliste, au sens noble et élevé du

mot, il s'ingénie avec tout cela à rendre l'expression, la vie, modérée par le sentiment et l'action de la grâce. Toutes ces qualités se trouvent à Saint-Mihiel, à un degré que la sculpture a rarement atteint et qu'on serait même tenté de lui croire interdit.

Par ce côté s'affirme une fois de plus, chez le maître, la persistance, la survivance ultime, déjà un peu entamée, mais vigoureuse encore, de ces méthodes dont nous avons tâché d'indiquer l'origine essentiellement française, mais dont l'action vivifiante, déformée par l'introduction d'un esprit et d'éléments étrangers, allait en décroissant chaque jour. Il nous faut saluer ici le dernier peut-être, mais en tous cas un des plus parfaits épanouissements d'un art qui — à la faveur des efforts persévérants de tous ces artistes nationaux, si intéressants, mais encore bien ignorés — était devenu, vers la fin du quinzième siècle et le début du seizième, un art de plus en plus parfait, riche, amoureux de la précision et du détail.

L'examen d'ensemble du sépulcre de Saint-Mihiel étant terminé, nous allons en étudier séparément chaque personnage, notant au passage ses principaux caractères.

CHAPITRE XIII

LE SÉPULCRE DE SAINT-MIHIEL (SUITE) ÉTUDE DES PERSONNAGES

LE CHRIST — NICODÈME — JOSEPH D'ARIMATHIE — LA MADELEINE — LA
VIERGE, SAINT JEAN ET MARIE-CLÉOPHÉE — LES SAINTES FEMMES — PER-
SONNAGES SECONDAIRES

PERSONNAGES DU PREMIER PLAN

Les quatre personnages placés au premier plan du sépulcre forment un groupe presque isolé, qui pourrait à la rigueur être détaché de l'ensemble, sans cesser pour cela de constituer un tout complet, parfaitement harmonisé et d'une entière cohésion. Il est formé du Christ, porté par Nicodème et Joseph d'Arimathie, auxquels vient s'adjoindre la Madeleine agenouillée, baisant les pieds du cadavre.

Le Christ. — Placé par Richier au centre de sa composition, le Christ y occupe la place la plus large. Son corps inerte attire immédiatement le regard et c'est sur lui que se concentrent toute l'action, tous les mouvements des personnages que l'artiste a su si habilement grouper à l'entour.

Ici, comme dans ses « Pietà », le maître a abandonné la pose violemment réaliste des âges précédents. Au lieu de nous montrer un cadavre raidement allongé, à la physionomie douloureuse

et durement contractée, il place devant nos yeux un corps que la vie vient à peine de quitter. Une pitié suprême y a effacé toutes les traces du supplice et de l'agonie; la beauté des formes et l'harmonie des lignes n'en sont nullement troublées. Les membres ont encore toute leur souplesse et, doucement affaissés dans l'inertie de la mort, ils s'abandonnent avec une majestueuse noblesse aux pieuses mains qui ont assumé la tâche de les confier au tombeau.

Au strict point de vue de l'anatomie, le corps inanimé du Christ est d'une vérité admirable. Simplement et largement modelé, avec un souci scrupuleux du moindre détail des formes, il est traité avec un art très sûr, une précision savante dans le travail des nus. Les muscles et les veines se dessinent sous la peau, les saillies et les creux sont bien à leur place, tout est juste, merveilleusement observé et rendu.

La pose, naturelle et simple dans son abandon, mais très étudiée cependant, nous est déjà connue. Nous avons vu l'artiste l'adopter, presque au début de sa carrière, pour une des scènes du retable d'Hattonchâtel. Nous l'avons ensuite retrouvée dans les deux « Pietà » d'Étain et de Clermont-en-Argonne. Elle est ici presque identique encore et l'artiste ne lui a fait subir que les très légères modifications demandées par la disposition nouvelle du sujet.

Le corps, inerte mais merveilleusement souple, s'affaisse sur lui-même et s'abandonne entre les bras de Nicodème et de Joseph d'Arimathie. Le torse, que ce dernier soulève en le maintenant sous les aisselles, vient s'appuyer contre sa jambe gauche. Redressé par ce mouvement, dont l'énergie exerce sur lui une certaine pression qui fait saillir les épaules, il s'offre à nous presque

de trois quarts à gauche, la poitrine très légèrement creusée, les bras ramenés en avant, les mains croisées reposant sur les cuisses, les jambes allongées et soutenues par Joseph d'Arimathie.

La tête, retenue par le bras de Nicodème, s'incline sur l'épaule gauche, tendant les muscles du cou et creusant, dans la face latérale correspondante, une série de plis concentriques. Trop forte pour le sujet, elle paraît également un peu plate et cela vient peut-être de ce que, le sol de l'église ayant été notablement surélevé, on la voit maintenant de trop haut. La physionomie, aux traits assez réguliers, mais forts, garde l'empreinte douloureuse des souffrances de l'agonie, tempérée par une expression noble et grave, profondément imprégnée de calme et de sérénité. L'étude générale, poussée jusqu'à ses dernières limites, l'a néanmoins singulièrement affadie. La chevelure, régulièrement disposée au-dessus du front haut et fortement développé, dans lequel les épines de la couronne ont laissé leur empreinte, se répand sur les épaules en longues mèches ondulées. Les sourcils froncés relèvent et resserrent l'attache du nez, sur laquelle la peau se creuse en deux rides profondes. Les yeux, enfoncés dans les orbites et tirés vers l'angle interne, sont clos par les paupières tombantes. Le nez est fort, rudement profilé; les joues, creusées au niveau des maxillaires, accentuent le pli naso-labial. La bouche, aux lèvres fines et pincées, mais exempte de toute contraction, est recouverte en partie par la moustache. Une barbe courte, nettement séparée en deux pointes à son extrémité, encadre le visage de ses mèches régulières et ondulées comme la chevelure.

Les reins sont ceints d'une écharpe finement plissée, dont

une extrémité tombe jusque sur le sol⁽¹⁾ tandis que l'autre, sur laquelle reposent les deux mains fermées, est ramenée sur la cuisse gauche. Les jambes allongées sont maintenues par Joseph d'Arimathie. Celle de droite, un peu surélevée, vient s'appuyer sur la gauche et les deux pieds, ainsi superposés, semblent s'offrir comme d'eux-mêmes à l'étreinte et aux baisers de la Madeleine.

Nicodème. — L'attitude de ce personnage est profondément juste et l'artiste, tout en nous le montrant sous les dehors que lui prêtaient généralement les coutumes iconographiques de l'époque, nous met en présence d'un type auquel il a su donner un tout autre caractère. Le modèle choisi par lui n'a rien en effet de la vulgarité, de la décrépitude qui lui est prêtée d'ordinaire par les imagiers. C'est un beau vieillard, dont les traits présentent, à première vue, toutes les apparences extérieures de la race juive, mais dont la physionomie, adoucie à dessein, présente un grand air de dignité et d'attention. La pose est tout à fait naturelle, le geste modéré et grave n'a rien de dramatique ni de recherché.

Debout, légèrement incliné, Nicodème avance la jambe gauche afin de trouver, sur la face interne de la cuisse, un appui solide pour son funèbre fardeau. La partie inférieure de la jambe droite, fléchie au genou, se porte vivement en arrière, la pointe du pied s'enfonce dans le sol comme pour y chercher un point de résistance qui vienne, en quelque sorte, consolider le mouvement général du corps, que la charge fait plier et entraîne en avant.

1. Cette partie de la draperie est moderne ; elle a été ajoutée pour former support.

La tête est coiffée d'un turban, à tours nombreux et entrecroisés, qui laisse échapper, juste au milieu du front, une légère touffe de cheveux. Le visage, aux traits anguleux et forts, est sillonné de rides profondes qui plissent le front et les joues; l'arcade orbitaire, très longue, abrite des yeux petits mais bien dessinés, dont le regard, voilé par les paupières tombantes, est concentré sur la figure du Christ. Le nez est tout à fait caractéristique. Une longue barbe soyeuse et très fournie, traitée avec une méticuleuse précision, encadre la figure.

Le corps est revêtu d'une tunique collante, sous laquelle se dessine le moindre mouvement. Les manches, relevées jusqu'aux coudes, laissent voir des bras solides et nerveux dont l'effort a tendu tous les muscles et fait saillir les veines qui se dessinent fortement sous la peau. Un long manteau à l'antique, fait d'une étoffe flottante retenue sur l'épaule gauche par une boucle artistement ouvragée, qui en laisse échapper les deux pointes bouffantes, est jeté sur ce premier vêtement. Une agrafe, semblable à la première, en rapproche sur la hanche les deux pans opposés, qui retombent ensuite en plis larges et souples, enveloppant le mouvement de la jambe droite jusqu'au sol, qu'ils effleurent, froissant les quelques plantes qui poussent dans les interstices du terrain rocailleux de la grotte. Les jambes sont recouvertes de longues chausses, à tige lâche et tombante; les pieds, enfoncés dans de fortes chaussures à bouts arrondis.

Joseph d'Arimathie. — Ici encore, nous trouvons, en particulière évidence, l'ensemble des traits sous lesquels la tradition caractérisait le personnage. C'est le riche israélite, dont le vêtement annonce la haute position sociale; mais c'est aussi le dis-

ciple secret, craintif, dont le regard, fixé sur la physionomie fermée de son compagnon, semble douter des forces de ce dernier, attendre de lui un ordre pour se relever et agir. L'attitude du sujet, sa tête régulière et fine, son air interrogateur, son magnifique costume, mettent très nettement en relief ce double caractère.

Agenouillé sur la jambe droite, Joseph d'Arimathie laisse reposer sur sa jambe gauche, dont le pied est posé bien à plat sur le sol, la partie inférieure du cadavre du Christ. Sa main gauche, étendue sous les genoux, les soulève légèrement, tandis qu'aide par la Madeleine il cherche, avec la main droite, à rapprocher les deux pieds et à les maintenir superposés.

La tête, de profil à gauche, est également coiffée d'un turban, fait d'un linge simplement enroulé, retenu par un tour de l'étoffe passée sous le menton et laissant échapper par-dessous quelques-unes des boucles de la chevelure. Une large plaque de métal, ornée de cabochons de pierreries, en orne la face antérieure. Une barbe courte, disposée en mèches régulières et frisées, encadre le visage, dont l'aspect est moins âpre, moins vieilli que chez le type précédent. Le profil en est plus régulier et les traits, bien que ridés et un peu déformés par l'âge, offrent des lignes plus fines que celles de la figure de Nicodème. On sent ici une recherche très évidente, faite dans le but d'agrandir, d'affiner le modèle, afin de lui communiquer le caractère noble et distingué que réclamait le personnage.

Le costume, avons-nous dit, est d'une grande richesse. Il se compose d'une tunique assez ample, à manches bouffantes descendant jusqu'aux genoux et serrée à la taille par une ceinture de cuir à laquelle est suspendue une sacoche entr'ouverte. De

riches galons courent sur ce vêtement, bordant sur les épaules une sorte d'empiècement rapporté, fait d'un carré de tissu broché; dans sa trame se dessinent de grandes fleurs dont la forme rappelle la fleur de lis héraldique. Un ample manteau est négligemment jeté sur l'épaule gauche. Ramené en partie sur la cuisse, il retombe ensuite jusqu'à terre, formant une masse de plis un peu serrés. Les jambes du personnage sont nues; les pieds, chaussés de sandales maintenues par des lanières passées entre les orteils et nouées à la cheville.

La Madeleine. — Ce personnage, nous en avons expliqué la cause, est, avec l'ange, celui de tous les personnages du Sépulcre qui présente, dans sa pose et dans son costume, la plus visible recherche. Il dut, nous l'avouons, paraître singulièrement beau aux contemporains de l'œuvre, et ses ajustements somptueux, ses riches bijoux font peut-être plus vivement ressortir la simplicité avec laquelle le maître a traité la plupart des personnages de son groupe.

Agenouillée sur le sol de la grotte funéraire, le buste penché en avant, Madeleine se fait l'aide de Joseph d'Arimathie et maintient avec lui les pieds de son divin Maître. Dans un mouvement d'une spontanéité admirable, sa tête s'incline humblement et ses lèvres effleurent délicatement les pieds du Christ. Sa bouche s'entr'ouvre pour laisser exhaler ses plaintes, et son regard, voilé de pitié et de douleur, contemple avec une tristesse affectueuse le corps que, dans sa foi ardente, elle semble vouloir disputer au tombeau.

Cette pose, extrêmement heureuse, qui rappelle immédiatement la scène qui doit, à travers les âges, immortaliser la mé-

moire de la pécheresse pénitente, Richier l'a su traduire avec un art infini, une science très sûre, une habileté qui n'est nulle part en défaut.

La tête, d'un individualisme assez serré, offre bien ce caractère de portrait que lui attribue la tradition. Les traits, un peu forts, comme du reste tout l'ensemble de la personne⁽¹⁾, présentent une parfaite régularité. Ils expriment une douleur intense, mais résignée et calme, à laquelle vient se mêler, à travers la douceur du regard, un sentiment profond d'adoration et de respect. Une longue chevelure, descendant bien au-dessous de la ceinture, encadre le front de ses bandeaux plats et symétriquement disposés. Un linge roulé, natté avec les tresses ondulées, forme une sorte de voile dont les plis, ramassés sur la nuque, devaient pouvoir, en se relevant, tomber jusque sur le front et couvrir la partie supérieure de la coiffure⁽²⁾. Le cou et les épaules, entièrement dégagés par le décolletage de la robe, sont d'une remarquable souplesse. Le gracieux mouvement qui les abaisse est d'un dessin précis et ferme; les formes sont modelées avec une habileté supérieure qui dénote un talent consommé. Une double chaîne, artistement ciselée, se détache sur la nudité des chairs et vient se réunir à l'agrafe en forme de broche qui ferme l'ouverture du corsage.

1. Les mêmes caractères se retrouvent à Briey et il est facile de se rendre compte, en comparant les deux figures, que la même personne, à une vingtaine d'années d'intervalle, a servi de modèle à l'artiste. Le *Calvaire de Briey* se trouvant daté par l'acte de fondation, on peut ainsi, à quelques années près, dater le *Sépulcre de Saint-Mihiel*. Nous reviendrons plus loin sur ce sujet.

2. Dans une des scènes peintes sur les volets extérieurs du triptyque de Pont-à-Mousson, et représentant la Résurrection de Lazare, Madeleine porte une coiffure et un costume presque semblables à celui de notre statue.

Le vêtement, traité avec une grâce et un goût parfaits, rappelle de très près celui de la statue du même personnage, au Calvaire de Briey. Il se compose d'une robe longue et sans manches, amplement taillée dans une étoffe un peu ferme qui laisse largement à découvert la poitrine et les épaules. Très remarquablement drapée, elle enveloppe, dans la riche ondulation de ses plis, un peu trop maniérés peut-être, mais toujours parfaitement logiques, un corps dont elle épouse toutes les formes, dessine tous les mouvements. Un corsage intérieur, plus fermé, recouvre la poitrine. L'échancrure carrée de sa partie supérieure est garnie d'une bande brodée et il forme, sur le dos et le devant de la poitrine, un plissé délicatement modelé sur le nu, qu'il voile d'une façon à la fois modeste et gracieuse. Les manches, assez étroites, sont fendues en dessous dans toute leur longueur. Resserrées de place en place par des liens, elles laissent échapper, par les ouvertures ainsi formées et par d'autres fentes assez nombreuses, les plis bouffants de la tunique intérieure dont l'effet ne manque pas d'une certaine originalité. Elles se terminent par une masse d'étoffe enroulée et tombante d'où émergent deux mains très délicates, aux doigts fins et allongés.

Au-dessous de la large ceinture d'étoffe qui serre la taille, en comprimant un peu les formes, tombe une seconde ceinture assez lâche, garnie d'ornements en relief, dont les extrémités se joignent sous une boucle en forme de coquille, d'où pend une longue chaîne de métal aux anneaux allongés et aplatis. Un manteau, ou plutôt une longue écharpe, est jetée sur ce riche costume. Ses replis ondoyants, modelés sur le mouvement général du corps, sur lequel ils sont artistement agencés, accusent la souplesse et la gracilité de la pose. Ils s'étalent ensuite largement sur

le sol, enveloppant, dans leur chute ingénieusement combinée, toute la partie inférieure du corps, dont ils ne laissent apercevoir que l'extrémité d'un pied nu, dont la sandale est presque complètement détachée.

PERSONNAGES DU SECOND PLAN

Les trois personnages placés au second plan du Sépulcre forment un groupe également bien complet, dans lequel deux d'entre eux, placés en parallèle, remplissent un rôle à peu près identique. Il nous rappelle, mais agrandie et transformée, une des scènes que nous avons vue se dérouler au pied de la croix du Calvaire d'Hattonchâtel et celle que, plus tard, nous avons rencontrée en partie, dans le groupe de la « Pâmoison » conservé dans l'ancienne abbatale de Saint-Mihiel. Inspiré évidemment des deux autres, il présente cependant un tout autre caractère, qui le met en parfaite harmonie avec l'ensemble de la composition dans laquelle il figure.

La Vierge. — Le type choisi par Richier pour représenter la mère du Sauveur est d'une réelle noblesse, d'une beauté touchante et vraie. C'est là, on le sent, une figure très locale, un peu âgée déjà, mais dont le maître a longuement étudié et harmonisé les traits, en effaçant tout ce qui s'y pouvait rencontrer de choquant ou de vulgaire.

Jamais, avons-nous dit en parlant du groupe de l'abbatale, l'artiste n'a atteint, dans un de ses personnages et par des moyens aussi simples, une perfection, une dignité d'expression

comparables à celle de sa « Mater Dolorosa ». Ce qui était vrai pour l'ouvrage en question l'est plus encore, à mon sens, pour celui qui nous occupe.

La figure, amaigrie au point de sembler anguleuse, est d'une grande finesse de lignes. Les traits sont contractés, tirés, mais on ne saurait dire qu'ils soient altérés. Le visage, tristement incliné sous le poids d'une douleur immense, porte l'empreinte des angoisses sans nombre qui ont torturé la Vierge au cours de la Passion de son fils. Arrivée maintenant à la dernière phase du drame qui a broyé son cœur maternel, au moment où les disciples, arrêtés un instant dans leur marche vers le tombeau, ont déposé une dernière fois sous son regard le corps inanimé de leur Maître, elle sent ses forces la trahir de nouveau. Sur le point de défaillir, comme au calvaire, elle tombe chancelante entre les bras de saint Jean et de Marie-Cléopée.

Le corps, bien proportionné, d'un grande délicatesse de formes, est d'une stature assez élevée. Fléchissant et affaissé sur lui-même, sa chute paraît imminente, et l'appui combiné de saint Jean et de Marie-Cléopée arrive juste à point pour l'empêcher de s'abattre sur le sol. La tête penchée s'incline légèrement sur la droite, le bras droit tombe sans force le long du corps et celui de gauche (dont la main jadis brisée a été assez mal refaite) s'appuie sur celui de l'apôtre, dont le mouvement le ramène en arrière.

Le voile des veuves, traité avec une merveilleuse souplesse et drapé exactement comme ceux que nous avons vus jusqu'ici, abrite le visage sous ses larges plis débordants. Il jette sur la face une ombre discrète et douce qui vient encore en accentuer l'expression douloureuse. Une longue robe à manches collantes,

étroite et très simple, revêt le corps. Croisée sur la poitrine, dont elle accuse vaguement les formes, elle laisse le devant du cou à découvert. Un long manteau tombant, jeté sur l'épaule droite et ramené en avant du corps où il se rattache au côté de la ceinture, complète cet ajustement. Sobrement drapé, il tombe en larges plis jusqu'à terre, dissimulant presque entièrement la robe et laissant à découvert l'extrémité des pieds, qui sont nus, contrairement à ce que voulait la règle presque invariable de la tradition.

Saint Jean. — Ce dernier personnage a, dans toute son attitude, quelque chose de subit, d'imprévu, que l'artiste a su très habilement traduire. On voit que, surpris par la défaillance de la Vierge, il s'est hâté de la secourir et son mouvement très spontané, d'ailleurs fort juste, semble vouloir soulever au-dessus du sol le corps qu'il a saisi sous les bras.

Saint Jean, placé un peu en arrière de la Vierge, qu'il domine de sa haute stature, se penche vers elle avec sollicitude. Nous avons vu ce visage imberbe, maigre, osseux, à maint prêtre d'une trentaine d'années. Son regard anxieux se fixe sur la Vierge dont il partage l'affliction et dont le reflet se peint sur sa propre physionomie.

La pose de l'apôtre est ici plus dégagée, plus souple que dans le groupe de l'ancienne abbatale; la draperie est également moins raide, moins sèche, bien que le costume diffère assez peu. C'est une longue tunique ajustée au corps, laissant le cou entièrement dégagé, munie de manches étroites boutonnées aux poignets, sur laquelle vient se draper un long manteau posé transversalement et négligemment jeté sur l'épaule droite.

Marie-Cléopée. — Parmi les figures, toutes si intéressantes et si animées du Sépulcre, celle-ci nous a toujours paru la plus sincère et la plus vraie. Il y a, dans cette physionomie aux traits fins et expressifs, une grâce parfaite, une harmonie charmante. La pose est d'une précision, d'une justesse admirables, et rarement artiste a su atteindre, avec des moyens aussi simples, une pareille intensité de vie.

Voyant la Vierge prête à défaillir, Marie-Cléopée se porte vivement à son aide. Ses bras se tendent en avant, sa jolie tête se penche avec une crainte émue et affectueuse vers celle de sa sainte parente, à laquelle elle semble vouloir prodiguer ses encouragements et ses soins.

La coiffure garde un caractère tout à fait local. C'est une sorte de bonnet à fond plat, maintenu sur la tête par la chevelure nattée, puis enroulée et nouée à l'entour. Le vêtement, lui aussi, sent le terroir. Il se compose d'une robe étroite, ajustée à la taille et tombant des épaules jusque sur le sol. Cette robe, assez ouverte au col, est très élégamment plissée sur la poitrine. Elle laisse à découvert un cou très bien dessiné, entouré par les nombreuses petites fronces dont l'ouverture est garnie.

Le manteau, avec son agrafe à l'antique, nous fait l'effet d'un accessoire de pure convention. Il sent le décor et le théâtre et son origine doit être italienne. Jeté transversalement sur le corps et fixé sur l'épaule droite au moyen d'une broche ronde, il descend le long du corps en plis très gracieux. Relevé à la hauteur de la hanche droite, il est noué à une ceinture de cuir à laquelle est suspendu un vase à parfums. Sa partie postérieure et l'extrémité offrent un envolement très gracieux.

LES SAINTES FEMMES

Marie-Salomé. — Pour le type comme pour le costume, cette figure offre plus d'un point de contact avec la précédente. Les traits cependant n'ont point cette finesse qui rend si attachante la figure de Marie-Cléopée. Les lignes sont plus épaisses, le corps plus lourd et la taille plus élevée. L'âge aussi paraît différent. Néanmoins, les formes sont bonnes et l'ensemble est bien proportionné.

Le voile rejeté en arrière, les cheveux tombant sur les épaules, le manteau dégrafé et retenu à la ceinture afin de ne point gêner le mouvement, Salomé nous apparaît revêtue de cette robe longue et ajustée à la taille, laissant à découvert une sorte de chemisette finement plissée, dont les exemples sont nombreux dans l'atelier.

Absorbée tout entière dans son rôle, son regard se porte, rapide et interrogateur, vers la scène principale. Le corps penché en avant, les bras tendus dans un geste large et gracieux, elle étend à la hâte, au fond du tombeau de pierre, un linceul que l'on croirait de fine toile, tellement le maître en a soigneusement agencé et rendu tous les plis.

Le tombeau, contre lequel cette figure est appuyée, est rectangulaire et affecte la forme d'un sarcophage antique. L'artiste, vu le peu de profondeur de l'enfeu, n'a pu en faire figurer qu'une assez faible partie, défaut qui se trouve masqué par le corps de Salomé, posé de trois quarts. La cuve, assez élevée, est décorée sur la face latérale apparente de légers rinceaux à l'italienne,

rappelant d'assez près les ornements du plafond de la maison de l'artiste. Le bord supérieur, assez peu saillant, est orné d'une doucine; une plinthe, sur laquelle se profile une moulure identique, est figurée à la base.

Véronique (?). — L'introduction, à Saint-Mihiel, de cette femme que le thème traditionnel ne comportait pas d'ordinaire, constitue, nous l'avons dit, une innovation peu commune. Rarement, en effet, les femmes qui accompagnent la Vierge dans les scènes de la Mise au tombeau dépassent le nombre de trois : Marie-Madeleine, Marie-Cléopée et Marie-Salomé. Ces deux dernières ayant d'ordinaire des attributs très vagues, vases à parfums ou linges destinés à la sépulture, il est assez difficile de les distinguer l'une de l'autre. Une d'elles cependant — c'est le cas à Chaource, dont le Sépulcre est daté de 1515 — porte, presque sous le bras, la couronne d'épines posée sur un linge. Mais elle ne constitue pas, comme dans le cas présent, un personnage nouveau dont l'apparition doit être signalée.

Richier ayant, ainsi que nous l'avons dit, bouleversé sur bien des points l'ordonnance traditionnelle, avait besoin, pour l'équilibre de sa composition, d'une figure qui fût en quelque sorte le parallèle, le pendant si l'on veut, de la sainte femme placée par lui à l'extrémité gauche du groupe. Le thème ordinaire ne le lui fournissant pas, il imagina, soit de toutes pièces, soit d'après quelque souvenir, cette quatrième femme, désignée à Saint-Mihiel sous le nom de Véronique. Il la plaça à droite du groupe, sur la même ligne que les figures du premier plan, et mit entre ses mains la couronne d'épines. Sa présence alors devient tout à fait naturelle et complète, en fermant pour ainsi

dire le cortège, cette sorte de convoi funèbre que l'artiste semble avoir voulu représenter.

Le nom consacré par l'usage est-il bien celui qui convient à cette figure ? Il est permis d'en douter. Jamais, dans l'iconographie, Véronique n'a été représentée portant la couronne d'épines.

Véronique, d'après le récit des Apocryphes, est cette femme qui, alors que le Christ, conduit par ses bourreaux, se dirigeait vers le Calvaire, chargé de l'instrument de son supplice, s'approcha de lui et essuya son visage souillé de sueur, de poussière et de sang, avec un linge dont elle s'était munie dans ce but. Rentrée dans sa demeure, elle vit, à sa grande surprise, la face de Jésus empreinte sur le voile dont elle venait de faire un si charitable usage.

S'inspirant de cet épisode, l'art, dès le quatorzième siècle, a toujours représenté Véronique tenant à deux mains, par les extrémités supérieures, un linge souple et faisant des plis, sur lequel la face du Christ apparaît entourée de rayons en croix. De là du reste lui vient son nom, fait de deux mots latins, *vera* et *icon* (du grec εἰκών) qui signifient *portrait authentique*. Détourné de son sens primitif, il désigne maintenant la personne, alors qu'en réalité, il ne s'appliquait qu'à l'objet qui se voyait dans ses mains : le « Véronique », comme on disait au quinzième siècle. D'ailleurs, le vrai nom de cette femme était Bérénice et certaines traditions la disent d'origine gauloise.

• Richier, lui ayant donné à Hattonchâtel sa caractéristique ordinaire, n'eût pas manqué de faire de même au Sépulcre, si la tradition lui eût permis de l'y faire figurer. Ce n'est donc pas, à proprement parler, une Véronique qui se rencontre ici, mais bien une sainte femme, une *myrrhophore*, comme disent les Grecs qui,

dans leur iconographie, les admettent en bien plus grand nombre que nous. Comme les textes évangéliques ne désignent nommément que trois femmes dans le récit de l'ensevelissement du Christ, et qu'il fallait bien, pour le public, donner un nom à ce personnage jusqu'alors inconnu, on choisit celui de Véronique, qu'un rapprochement lointain pouvait à la rigueur autoriser.

Arrêtée dans sa marche par la halte des ensevelisseurs, Véronique — gardons-lui son nom — jette un regard empreint d'une profonde tristesse sur la lourde couronne qu'elle porte sous le bras droit, un des bords appuyé contre sa ceinture. Le geste, assez anguleux, paraît un peu gêné. Le bras gauche est collé au corps et la main qui touche la couronne est munie d'un linge, comme si le personnage craignait, par le contact des doigts, de profaner cette relique.

Le corps, posé d'aplomb, oblique vers la droite et la tête, penchée en avant, apparaît entièrement de profil. Le voile, tombé sur les épaules, laisse à découvert une longue chevelure dénouée dont les mèches encadrent le haut du front et les joues. Le visage est d'un aspect assez jeune, les lignes en sont très régulières et le regard abaissé semble immobilisé dans une contemplation douloureuse.

Les manches larges et relevées d'une longue robe laissent apercevoir une partie des bras nus. Ce vêtement, fermé par une attache invisible à la naissance du cou et ingénieusement lacé sur le devant de la poitrine, descend jusque sur le sol, enveloppant entièrement les pieds dans la chute de ses plis⁽¹⁾. Le

1. « Le bas de la robe de Véronique, sous prétexte de remplacer son socle pourri et menaçant ruine, a été refait ; ses pieds ont été supprimés au moyen de nouveaux plis à la robe, qui traîne à terre autour d'elle contre toute raison. Pour

manteau, tombé comme le voile, demeure fixé par la ceinture autour de la taille et paraît former ainsi une sorte de jupe assez courte, cassée de plis transversaux, et recouvrant en partie la première.

Comme toutes celles que nous avons rencontrées dans les œuvres de l'atelier, la couronne tenue par Véronique conserve un aspect massif et lourd. L'artiste l'a traitée avec son ordinaire souci d'exactitude, poussant le fini presque à l'excès, s'attachant à reproduire toutes les cassures et toutes les épines. L'illusion est pour ainsi dire complète et l'on croirait voir, posée entre les mains de la statue, une couronne véritable, faite de branchages épineux, tressés avec un soin que ne durent certainement pas prendre les bourreaux du Christ.

PERSONNAGES SECONDAIRES

L'Ange. — Ce messager céleste, qui paraît être une particularité des sépulcres de la région lorraine, n'avait pas, croyons-nous, été conçu pour la place qu'il occupe aujourd'hui dans le groupe. Il donne l'impression d'un personnage au rôle mal défini, dont les continuateurs de l'œuvre, peu renseignés sur la pensée du maître, ou gênés par l'étroitesse du local qui leur était concédé, se seraient débarrassés en le logeant vaille que vaille — comme du reste le chef des gardes et les deux joueurs — dans un angle dont ils voulaient, au détriment de la perspective, masquer le

comble de témérité, elle a été exhaussée de plusieurs centimètres, sans respect des dispositions de l'auteur, en sorte qu'aujourd'hui cette femme, devenue colossale, peut rivaliser de taille avec ses voisins qui sont des hommes de première force. » DUMONT, *lib. cit.*, t. III, p. 330.

vide à tout prix. La légende, sans aucune apparence de raison, s'en est emparée et en a fait le portrait de l'artiste.

Rien, dans cette figure, ne nous paraît justifier une pareille prétention. La physionomie plutôt dure, carrée, aux lignes anguleuses, est bien, comme toutes les autres, inspirée du type local, mais son individualisme est des plus vagues. Aucun trait personnel ne peut se trouver dans ce visage cherché et affiné à dessein. Il s'y remarque surtout un air de jeunesse que Ligier ne pouvait plus avoir vers l'époque où il tailla son groupe.

La particularité la plus curieuse de cet ange est certainement son costume. Rien, dans le long vêtement aux plis multiples et maniérés dont il est revêtu, ne rappelle le costume gracieux et simple des angelots gothiques que nous trouvons, par exemple, sur la corniche du mausolée de René II. Au sépulcre de Saint-Martin de Pont-à-Mousson, dont la date est indécise, mais certainement antérieure à celui de Saint-Mihiel, et les auteurs inconnus, les anges, porteurs comme le nôtre des instruments de la Passion, sont encore habillés selon le mode gothique : tunique longue à collet rabattu, légèrement serrée à la taille, cou enveloppé d'une sorte d'amict. Il en va tout autrement ici et, à vrai dire, l'accoutrement est si bizarre qu'il est aussi difficile à déterminer qu'à décrire.

C'est bien, à la rigueur, une robe ou tunique, mais rien jusqu'ici, dans aucune des œuvres de l'artiste, ne nous a fourni semblable modèle. On remarque au col une sorte de bourrelet ; le vêtement, très plissé sur la poitrine et sous les bras, est muni de manches à crevés. Une cordelière le serre à la ceinture et je ne sais quel artifice le fait largement bouffer à la hauteur des hanches. De là jusqu'aux pieds, une coupure latérale le partage

en deux pans qui forment une série d'envolements et de complications étranges. Des boutons, placés de distance en distance, rapprochent ces pans à des intervalles à peu près égaux et, aux travers des fentes ainsi formées, on aperçoit les jambes nues⁽¹⁾.

Ce costume très compliqué, aux plis longs et maniérés, est, de toute évidence, un emprunt fait à quelque œuvre italienne. Si le travail n'était pas identiquement le même que celui des autres figures, si la draperie, quelle qu'en soit la bizarrerie, ne conservait pas toujours une rigoureuse logique, on serait presque tenté d'attribuer ce morceau à une main étrangère. A qui Richier a-t-il emprunté son modèle? Très probablement à l'atelier de Dominique Florentin, durant son séjour à Joinville. Certaines des figures conservées du mausolée de Claude de Guise nous offrent des draperies presque analogues, bien que plus compliquées encore, et quelques œuvres de la région troyenne nous présentent des personnages costumés d'une façon bien peu différente.

Debout, les bras allongés et les mains jointes, l'ange laisse tomber un regard de douloureuse compassion sur la scène à laquelle il se trouve mêlé. Un pli amer contracte son visage où se lit un profond chagrin; un sanglot paraît s'échapper de ses lèvres entr'ouvertes. Sa haute stature, sa tête aux longs cheveux bouclés, ses traits fins et réguliers, font involontairement songer aux vers naïfs que nous avons cités plus haut. Légèrement incliné

1. Dans l'église Saint-Jean, de Joigny (Yonne), on remarque, sur la face du sarcophage d'un groupe de la Mise au tombeau, des anges porteurs d'écussons dont le costume rappelle de très près celui de l'ange du sépulcre de Saint-Mihiel. C'est l'œuvre de quelque atelier italien, classé par M. P. Vitry parmi les ateliers secondaires qui rayonnaient autour de ceux de Paris, Tours et Gaillon.

en avant, il se penche dans la direction du cadavre du Christ, et ce mouvement, assez accentué, arrondit le dos et fait paraître le buste un peu court. L'ensemble de la pose, légèrement alourdie par deux grandes ailes largement ouvertes, conserve néanmoins, grâce au mouvement de la draperie et à la position des pieds nus, dont l'un touche à peine le sol, un certain caractère de grâce et d'élancement.

Le personnage s'appuie sur le montant d'une grande croix fichée dans le sol. La tête la frôle au passage et les deux bras l'entourent.

A cette croix, et d'une façon qui ne s'explique guère, sont fixées, à la hauteur des bras de l'ange, dont le mouvement semble les retenir, deux baguettes assez longues, terminées par des boules saillantes et légèrement aplaties. On a beaucoup discuté sur le sens et la signification de ces objets un peu hétéroclites, dans lesquels certains sont allés jusqu'à voir les baguettes du tambour autour duquel sont accroupis les deux gardes. L'idée était plutôt bizarre.

Au sépulcre de Saint-Martin de Pont-à-Mousson, dans lequel figurent, ainsi que nous l'avons dit, deux anges porteurs des instruments de la Passion, placés dans le fond de l'enfeu, à chaque extrémité du groupe⁽¹⁾ et mêlés pour ainsi dire aux personnages traditionnels, on remarque, entre les mains de l'ange debout dans l'angle gauche, un instrument analogue, sur la destination duquel ne peut s'élever aucun doute. Ce n'est pas autre chose qu'un fouet, à manche assez court, terminé par des boules aplaties, absolument comme à Saint-Mihiel. A la partie supérieure

1., L'ange de Saint-Mihiel est placé d'une façon identique.

sont fixées deux lanières longues et étroites, subdivisées vers leur extrémité en deux fines bandelettes et le long desquelles se remarquent, non des nœuds, mais des boules dont la grosseur va en diminuant de la première à la dernière. C'est, à n'en pas douter, le fouet à lanières plombées employé par les bourreaux du seizième siècle. L'artiste a figuré les fouets de la Passion semblables à ceux dont on se servait de son temps dans les exécutions. A Saint-Mihiel, malheureusement, les lanières, que le sculpteur n'avait pu tailler dans la pierre, et qui devaient être des lanières réelles, ont depuis longtemps disparu. Cet accident explique, sans cependant les justifier toutes, les confusions qui ne pouvaient manquer de se produire.

L'ange du Sépulcre de Saint-Mihiel est donc, on n'en peut douter, un ange porteur des instruments de la Passion. Il est permis de se demander, en raison de l'exemple voisin et certainement antérieur de Saint-Martin de Pont-à-Mousson, si un personnage analogue, chargé d'autres objets symboliques, ne devait pas, dans le plan primitif du maître, figurer à l'autre extrémité du groupe. La chose est peut-être possible. Mais, comme le local actuel était beaucoup trop étroit pour permettre de l'y loger, les continuateurs de l'œuvre ne l'auraient pas utilisé et on ignorerait ce qu'il est devenu. Ceci, il est à peine besoin de le dire, est pure hypothèse, mais il était bon, croyons-nous, d'attirer l'attention sur ce point.

Les dimensions de la croix, telle que nous la voyons aujourd'hui, sont hors de proportion non seulement avec les personnages, mais aussi avec la base même de cette croix, qui est ancienne. Il est visible que, primitivement beaucoup trop haute, elle a été rognée afin d'en proportionner la hauteur à celle de

l'enfeu. La partie supérieure, du reste, est en bois peint et non en pierre comme la base.

On remarque également, posés sur le sol, à proximité des pieds de l'ange, le marteau employé pour enfoncer les clous et la tenaille qui servit à les extraire lorsque le cadavre du Christ fut détaché de la Croix. Ces objets, difficiles à apercevoir dans la disposition actuelle, nous paraissent indiquer que le personnage devait, primitivement, figurer sur un plan plus élevé et plus éloigné.

Les clous, que l'artiste n'a également pas omis de figurer, gisent à terre aux pieds de Nicodème. Ce sont des tiges longues et acérées, munies d'une grosse tête pyramidale, dont l'extrémité est légèrement aplatie, de tous points semblables aux clous que nous avons remarqués fixant sur leur haute croix de bois les christs attribués à l'atelier.

Le chef des gardes. — Nous devons aussi, pour ce dernier personnage, rejeter comme tout à fait impropre le nom de *centurion* sous lequel on est habitué de l'entendre désigner. Le centurion Longin, que l'Évangile fait le témoin de la mort du Christ, dont il proclama la divinité en face de la Croix, n'est pas à sa place dans la scène de l'ensevelissement. Il ne faut voir, dans la figure ainsi appelée, que le chef des satellites préposés par le Sanhédrin à la garde du tombeau de Jésus et qui, selon toute apparence, n'étaient autres que les bourreaux qui l'avaient crucifié.

Cette figure, comme celle de l'ange, est rendue très curieuse par son harnachement à l'antique, copié soit sur quelque statue sculptée par un artiste italien, soit, plus probablement, empruntée

au théâtre. Son origine, en tous cas, n'est pas douteuse. Reléguée dans un angle obscur et bas, en partie dissimulée derrière la saillie du piédroit, sa pose paraît, en raison de la stature du sujet, plus grand que les autres personnages, gênée et même étriquée. L'ensemble en est plutôt médiocre.

Le visage du chef des gardes est vraiment celui d'un vieil officier subalterne, pas très intelligent. Assis sur un bouclier posé à terre, la main droite appuyée sur la hanche, serrant dans la main gauche le culot ciselé d'une lance dont la tige a disparu, il paraît songer, mais à tout autre chose qu'à la scène qui se déroule à quelques pas de lui.

Une toque bizarre, faite d'un réseau métallique, couvre la tête du personnage; une barbe crépue et courte encadre la figure aux traits rudes et bien accentués. Le vêtement n'est composé que d'une cuirasse, ajustée aux formes du corps, ouverte à sa partie supérieure par une large encolure carrée, garnie d'ornements à l'antique. Le plastron est orné de rinceaux largement étalés, traités avec beaucoup d'élégance et de légèreté. De longues lanières en forme de lambrequin tombent sur les cuisses et le haut des bras nus. Les jambes sont nues également et recouvertes en partie par les tiges montantes et très ornées de chaussures de même origine et du même style que la cuirasse.

Les deux joueurs. — Dans le but d'établir un violent contraste et de mettre plus en évidence le caractère grave et religieux des autres personnages de son groupe, Ligier a traité ces deux derniers avec un naturalisme presque excessif qui met bien en relief leur manque absolu de sens moral et de dignité. Ces physionomies grossières, avinées et brutales, lui étaient

du reste imposées pour ainsi dire par la tradition, qui donnait d'ordinaire aux bourreaux du Christ les traits les plus ignobles et les plus repoussants. Nous avons dit plus haut quels étaient les personnages qui avaient pu inspirer l'artiste ou lui servir de modèles.

Je ne vois rien de plus vulgaire que ces deux types de soudards de bas étage, dont la face ne reflète que les instincts les plus vils et les plus bas, et qui s'imposent au souvenir par l'expression bourrue et triviale de leur physionomie.

Ils sont accroupis tous deux à l'arrière-plan de la scène — en avant de laquelle ils devaient, croyons-nous, figurer — autour du haut tambour qui leur sert de table de jeu. Leur costume n'est pas, comme celui de leur chef, un costume à l'italienne ; il reproduit le harnachement des troupiers de l'époque.

Celui de gauche a la tête nue, une masse de cheveux rudes et crépus couvre son crâne, sa face est entièrement rasée. Un justaucorps collant, attaché par deux boutons sur l'épaule gauche et orné au col et aux épaules de garnitures dentelées, couvre sa poitrine. Des aiguillettes et des houppes tombent sur les bras, recouverts de pièces d'armures métalliques ; des crevés symétriquement disposés garnissent le haut des chausses. Le manteau est rejeté en arrière, la main gauche est gantée, tandis que la droite, celle qui manie les dés, est nue.

Le compagnon qui lui fait face porte une coiffure singulière, munie d'une sorte de couvre-nuque qui tient à la fois du turban oriental, du béret et de la résille. Il est vêtu d'une cotte de mailles recouverte d'une cuirasse de fer, dont les parties antérieure et postérieure se rattachent sur les épaules au moyen de lanières. Une longue courroie passée sous le menton supporte

une calebasse qui pend derrière le dos. Le bras gauche est appuyé en partie sur un cartouche assez bizarrement découpé, dont le vulgaire a fait un *quartier de lard*, comme il a du reste qualifié de *miche de pain* la gourde suspendue au col.

La figure du premier partenaire, mal partagé par le sort, regarde d'un œil profondément étonné le chiffre indiqué par les dés. Un mécontentement non dissimulé se lit sur son visage maussade, aux traits épais et flasques. Son front se plisse dans un mouvement de colère, ses lèvres se pincent dans un rictus de dépit, sa main gauche se crispe sur la bourse qu'il paraît peu disposé à céder à son compagnon plus heureux.

Celui-ci, fort réjoui de son aubaine, ainsi qu'en témoigne le geste de sa main qui s'apprête à ramasser l'enjeu, ne présente pas un caractère plus relevé. Sa face, détendue par le sourire satisfait que le succès amène sur ses grosses lèvres sensuelles, est d'une vulgarité peu commune; ses yeux ont un regard béat, presque hébété, et le visage rasé, aux lignes flasques et ridées, offre l'aspect peu engageant d'un vieux routier avili par tous les excès et prêt à toutes les besognes.

CHAPITRE XIV

LE SÉPULCRE DE SAINT-MIHIEL A TRAVERS LES AGES

*LA CHAPELLE DU SÉPULCRE — DATE PROBABLE DE L'EXÉCUTION DU GROUPE —
MONUMENT DE LIGIER RICHIER — LA CHAPELLE DE DOM LOUPVENT —
DESCRIPTIONS DE DOM RUINART, DOM MARTÈNE ET DOM DE L'ISLE — LA
RÉVOLUTION ET LE SÉPULCRE — RESTAURATIONS DIVERSES*

Les treize personnages que nous venons de décrire sont, avons-nous dit en commençant, groupés dans un enfeu pratiqué dans la muraille du collatéral sud de l'église Saint-Étienne. Il s'ouvre par une large baie placée au-dessous d'une fenêtre à remplage flamboyant. Cette baie, sans aucune décoration extérieure, offre l'apparence d'un travail pratiqué après coup et en sous-œuvre. Elle est formée d'une arcade à cintre très surbaissé, bandée entre deux piédroits. Un fort boudin, détaché de la pierre par une gorge large et profonde, est profilé sur l'arête extérieure et se poursuit sur les jambages où il se termine sur deux petites bases à profil prismatique.

Le sol, à l'intérieur du monument, est taillé en rocaille. Il est couvert par une voûte à trois compartiments dont les doubleaux et les formerets reposent sur des culots scellés dans la muraille pour la face intérieure, retombant en forme de pendentifs pour la face extérieure⁽¹⁾. Cette voûte présente les caractères

1. Ces pendentifs ont disparu depuis longtemps, mais l'amorce en est encore très visible.

de tous les travaux du même genre exécutés dans la seconde moitié du seizième siècle. Chaque travée est divisée en quatre quartiers par des arcs ogifs et la travée centrale, légèrement plus large que les deux autres, est recoupée par des liernes et des tiercerons. Sur les clefs sont sculptés différents emblèmes en rapport avec le sujet placé au-dessous. On y remarque entre autres, comme dans beaucoup de scènes du crucifiement, le soleil et la lune; le cierge à trois branches, usité dans les cérémonies liturgiques du samedi saint⁽¹⁾, s'y rencontre également.

Trois *oculi*, ouverts au-dessous des formerets des voûtes, laissent tomber sur les figures une lumière colorée d'un effet fort désagréable à certaines heures. Celui du milieu a pour remplage un réseau de quatre trèfles rayonnants, les deux autres un simple quatre-feuilles.

Une cage en fer forgé, d'un beau travail, dont la forme épouse le pourtour de l'ouverture de l'enfeu, reproduit le dessin d'une fermeture presque contemporaine du groupe, dont elle a conservé plusieurs panneaux. Placée en avant de la grotte, elle laisse voir assez facilement les personnages, tout en les soustrayant aux dégradations indiscretes des visiteurs.

Une inscription latine déjà mentionnée par Dom Calmet se lit, gravée en lettres noires, sur un panneau de marbre blanc scellé au-dessus du monument, entre le cintre et l'appui de la fenêtre. Son texte, un peu emphatique peut-être, est néanmoins bien approprié au sujet.

ILLUD, QUISQUIS ADES, CHRISTI MIRARE SEPULCRUM;
SANCTIUS, AT NULLUM PULCHRIUS ORBIS HABET.

1. Ce cierge symbolise à la fois l'heure de la mort du Christ et les trois jours

La traduction suivante, due au poète Reboucher, est placée à la suite :

Passant, de Jésus-Christ admire ce tombeau :
Il en fut un plus saint, mais jamais un plus beau.

Nous clorons par ce distique la description du Sépulcre de Saint-Mihiel, qui fut, très vraisemblablement, la dernière grande œuvre de Ligier Richier. Il ne nous reste plus d'ailleurs qu'à tâcher d'en déterminer la date d'exécution, puis nous en résumons succinctement l'histoire.

Ces dernières recherches, comme la plupart de celles qui les ont précédées, ne nous fourniront malheureusement pas les éléments d'une conclusion définitive. Aucun texte ne peut nous donner ni une date ni un renseignement quelconque sur la destination primitive de l'œuvre et la façon dont elle fut installée dans l'église Saint-Étienne.

Deux indications précieuses pour le premier point nous sont fournies par Durival d'abord, puis par une pièce tirée des anciennes minutes d'un notaire de Genève. Un intervalle de dix années est compris entre ces données et, durant ce temps, ni la tradition ni l'histoire, pas plus que les monuments, ne nous laissent soupçonner la trace d'aucun travail pouvant être rattaché au maître sammiellois. Son activité, jusque-là prodigieuse, semble s'être subitement arrêtée et l'ombre se fait plus profonde que jamais sur l'artiste et ses œuvres.

La première de ces indications est une date : 1554. La des-

que son corps passa dans le tombeau. Il est solennellement béni le samedi saint et chacune de ses branches est allumée, par le diacre, à trois endroits différents de l'église, avec le feu nouveau.

cription de Durival nous la fournit et son auteur nous dit l'avoir lue gravée sur la base du retable de l'Annonciation, sculpté par Ligier pour l'autel de la Chapelle des Princes, annexée à la collégiale de Saint-Maxe⁽¹⁾. La seconde, une date également, nous est donnée par le premier document signalant la présence du sculpteur à l'étranger. C'est une reconnaissance, un *oblige* sur parchemin, daté du 19 octobre 1564 et rédigé à Genève, dans l'étude du notaire Ragueau. Il relate un prêt de « cent escus soleil » consenti par Richier à « dame Vilberte, vefve de feu Jehan Troullet ». Il est donc parfaitement établi que l'artiste avait alors quitté Saint-Mihiel, abandonnant avec sa patrie cet atelier de la rue des Drapiers où devaient se trouver, peut-être sans destination précise et quelques-unes même inachevées, les statues de son groupe du Sépulcre.

Il nous semble donc rationnel de placer au cours de la période obscure de la vie du maître, comprise entre ces années 1554 et 1564, l'exécution du monument dont s'enorgueillissent à la fois l'église Saint-Étienne et la ville de Saint-Mihiel. Le talent de notre artiste s'y montre dans son complet épanouissement. Arrivé au degré de perfection dont il fait preuve, tout progrès lui devenait impossible, pour ne pas dire dangereux. Nous pouvons donc le considérer comme le terme ultime, l'aboutissement logique de toute une vie dont nous ne connaissons guère que les œuvres qui en jalonnent le cours, et dont chacune laisse pressentir la merveille qui en clôt la brillante série.

Cette question de la date du Sépulcre a été souvent débattue et a donné lieu à de nombreuses conjectures. Émeric David, dans

1. Voir plus haut, p. 125.

son *Histoire de la sculpture française* (¹), dit que le monument était terminé en 1531. Il appuie son assertion sur le passage, cité par Dom Calmet, du manuscrit de Chatouru. Rien, dans ces quelques lignes, ne peut autoriser une pareille déduction. Le premier historien de notre grand art national, mal renseigné comme on l'était de son temps sur les œuvres de Richier, a, dans la circonstance, confondu le Sépulcre avec le Calvaire de l'église abbatiale, dont le groupe de la « Pâmoison » est le dernier vestige. Chatouru ayant vu ce travail en place et complet, au mois d'août de l'année 1532, il est permis d'admettre, vu l'enthousiasme qu'il excita chez notre voyageur, qu'il était alors presque une nouveauté.

A Saint-Mihiel, à quelques pas de l'église Saint-Étienne, on remarque, sur une petite place ombragée de maigres arbustes, un monument dont la désespérante banalité est peu en rapport avec le grand nom qu'il a la prétention de transmettre à la postérité. C'est un simple cube de pierre, orné de quelques moulures à profil vulgaire et plat, surmonté d'un pauvre vase de fonte comme il s'en rencontre sur maint pilastre de porte cochère. L'ensemble a vaguement l'aspect d'une fontaine et ce fut, je crois, la destination première du piètre monument élevé à la gloire de Richier par ses compatriotes. Mais l'eau a depuis longtemps cessé de couler au pied de la pauvre stèle dont les arêtes, rongées par le temps, écornées par les jeux des gamins du quartier, projettent sur le sol blanc du carrefour une ombre maigre et déchiquetée.

1. ÉMERIC DAVID, *Histoire de la Sculpture française*, publiée par Paul Lacroix. Paris, 1872, p. 177-178.

Sur une des faces, une plaque de marbre blanc porte l'inscription suivante :

A
LIGIER RICHIER
QUI SCULPTA LE SÉPULCRE
EN 1536,
SES CONCITOYENS RECONNAISSANTS.
1836.

Quel témoignage a permis de fixer, avec autant de précision, une date dont nous serions heureux de pouvoir reconnaître l'exactitude? Nous n'avons pu le découvrir. Il ne faut voir là qu'un nouvel exemple de la légèreté avec laquelle étaient recueillis et enregistrés, il n'y a pas encore un siècle, les renseignements qu'ont utilisés les premiers biographes et les premiers admirateurs de Ligier Richier. La valeur de cette date, si témérairement hasardée, répond à l'insignifiance du monument sur lequel on l'a gravée.

La plupart des auteurs sérieux qui se sont occupés de la question sont aujourd'hui d'accord pour regarder le Sépulcre comme l'œuvre ultime de l'artiste, celle dont l'exécution occupa les dernières années de son séjour en Lorraine. Cette opinion est aussi celle qu'exprime le *Catalogue des moulages du Musée de sculpture comparée*⁽¹⁾; un moulage de la Mise au tombeau de Saint-Mihiel figure, en effet, au palais du Trocadéro, à Paris, dans une des salles de ce musée. Pour les auteurs de cet ouvrage, le groupe ne fut ni terminé ni mis en place par Ligier. Nous sommes, sur ce point, pleinement d'accord avec eux.

1. Paris, 1900, p. 152, n° 861.

Du reste, à quel moment des trente années comprises entre la date du retable d'Hattonchâtel (1523) et celle du retable de la Chapelle des Princes (1554) placer l'exécution du Sépulcre? Nous ne le voyons pas. Les œuvres encore existantes, celles dont les comptes ou quelque autre document nous ont permis de retrouver la trace, celles, en bien plus grand nombre peut-être, dont nous n'avons aucune idée, n'ont pu laisser au sculpteur un temps suffisant pour lui permettre d'entreprendre et de mener à bonne fin un travail aussi considérable et qui dut lui coûter bien des années. Pour nous, le Sépulcre est l'œuvre d'un homme arrivé à la fin de sa carrière, travaillant à loisir et ne comptant pas avec le temps. L'excès de recherche, de raffinement apporté dans l'exécution et qui n'est pas sans affadir quelque peu l'ensemble de ce beau groupe, en est la preuve évidente. L'œuvre marque un terme, la fin d'une longue production dont maint détail fait pressentir l'épuisement prochain.

Richier, dans son Sépulcre, nous a laissé son chant du cygne. Sans doute, il eût été capable encore de produire de grandes choses. Mais, travaillant à côté d'une génération nouvelle, professant des doctrines qui étaient de moins en moins comprises, il n'eût pu que s'amoindrir en cherchant à pénétrer davantage dans un mouvement étranger à ses origines et à la compréhension duquel son éducation ne l'avait point préparé.

S'appuyant sur la découverte et la date du Calvaire de Briey (1534), M. Léon Germain a pensé que l'on devrait peut-être assigner, au groupe de la Mise au tombeau, une date moins reculée que celle qui lui est attribuée d'ordinaire. « C'est, dit-il, dans la période de 1525 à 1540 que Ligier Richier créa ses grandes compositions : Calvaires et Mises au tombeau; plus tard,

détourné apparemment des sujets religieux traditionnels par les idées calvinistes auxquelles il se rallia, il sculpta plutôt des monuments funéraires (Bar-le-Duc, Joinville, Pont-à-Mousson)⁽¹⁾. »

Ce raisonnement ne nous semble pas pouvoir être admis. L'artiste, tout d'abord, quelles qu'aient été son activité et celle de ses compagnons, ne pouvait, en si peu d'années et en dehors du temps absorbé par l'exécution d'une foule d'autres travaux, trouver les longs mois qui durent lui être nécessaires pour l'œuvre du Sépulcre. Puis, les idées calvinistes qu'il n'exprima que tardivement, aux environs de 1560, et, comme nous le dirons ailleurs, avec une réserve qui prouve peut-être plus que de la prudence, n'ont pas dû apporter un obstacle bien sérieux à sa production. Élevé dans la tradition catholique, ne pouvant trouver nulle part ailleurs que chez les catholiques l'emploi de son talent, il continua à suivre la voie où il s'était engagé, alors même que ses idées eussent pu l'en détourner.

D'ailleurs, en 1554, ce qui nous mène beaucoup plus loin que M. Germain ne l'indique, Ligier travaillait à Bar, à la Chapelle des Princes, pour le compte du doyen Gilles de Trèves, et les œuvres qu'il y exécutait : l'Annonciation, le Christ en croix avec la Vierge et saint Jean, sans compter les autres, étaient de celles que le protestantisme proscrivait. Nous avons sur ce point non seulement le témoignage de ces ouvrages, dont il nous reste quelques vestiges, mais celui du registre du Chapitre de Saint-Maxe, celui de Dom Calmet, de Durival, et du procès-verbal dressé en 1791. L'un nous dit, dans les termes les plus formels,

1. *Bull. mensuel de la Soc. des Lettres, Sciences et Arts de Bar-le-Duc*, n° 8, août 1904, p. xci (communication).

que l'artiste avait été consulté sur les projets de construction de la chapelle; les autres nous apprennent qu'il avait travaillé à sa décoration et que son nom — nous le possédons encore — se trouvait gravé sur la base du retable de l'autel, suivi de la date : 1554. Il y a là tout un ensemble de preuves des plus probantes, et que M. Léon Germain n'avait pas sans doute présentes à la pensée, lorsqu'il écrivait la phrase citée plus haut.

Au surplus, si Richier avait été, dès le moment, peu précis du reste, où il glissa vers les doctrines de la Réforme, un calviniste aussi convaincu que quelques-uns le prétendent, il eût de suite laissé le ciseau de côté et ne se fût même pas permis de sculpter des tombeaux. Cette branche des arts plastiques avait, tout comme les autres, encouru les anathèmes de Calvin, qui la condamnait comme la source et le principe de tout ce qu'il appelait des « idolâtries ». « Quant à l'origine et source des idoles, on tient ce qui est écrit au livre de Sapience comme résolu : c'est que ceux qui ont voulu honorer les morts qu'ils avoyent aimez, ont commencé cette superstition (le culte des morts), leur faisant quelque remembrance, afin qu'on eust toujours mémoire d'eux⁽¹⁾. »

Le Calvaire de Briey, bien loin de nous faire avancer la date approximative du Sépulcre, confirme celle que nous avons proposée. Que le lecteur veuille bien, en effet, se donner la peine de comparer les deux figures de femmes qui, à Briey et à Saint-Mihiel, représentent la Madeleine : il sera vite convaincu que la même personne, ici et là, a servi de modèle à l'artiste. On retrouve dans les deux statues non seulement le même costume,

1. *Institution Chrétienne*, I, XI, 3. *Sap.* XIV, 14-15.

mais des traits et des caractères physiologiques qui, à première vue, révèlent un seul et même personnage, à deux périodes assez distantes de sa vie.

C'est la même chevelure souple et opulente; le même front un peu fuyant; le même profil du nez; la même bouche aux lèvres fines, aux commissures tombantes. Une dépression analogue, bien que légèrement plus accentuée, se creuse, à Saint-Mihiel, au-dessous de la lèvre inférieure; la même fossette marque le menton. Le cou, plus tendu à Briey, garde à Saint-Mihiel la même proportion, le même dessin; le dos s'arrondit davantage. Les formes de la première figure, alourdis par une grossesse assez avancée, mais qui accusent cependant une tendance très marquée à l'embonpoint, se retrouvent toujours un peu fortes dans la seconde, dont certaines lignes, dissimulées en partie par la pose et le costume, sont identiques. Le même modèle, arrivé cette fois à la maturité, et à une vingtaine d'années d'intervalle au moins, a posé devant le statuaire, et celui-ci l'a copié avec la même conscience et rendu avec un naturalisme qui permet sans peine de le reconnaître.

Quelle était cette personne, dont les traits un peu modifiés par l'âge se retrouvent sous le ciseau de l'artiste après un si long temps écoulé? Nous l'ignorons.

Nous y verrions volontiers, au lieu de la bienfaitrice de la légende, la femme de Ligier; la compagne aimée qui partagea ses joies, ses peines, jusqu'à ses croyances; qui le suivit sur la terre de l'exil et dont le fidèle dévouement consola ses derniers jours. Elle seule pouvait se prêter, sans se lasser et à toute heure, aux longues et multiples séances qui durent être nécessaires au maître pour traiter son sujet avec autant de sincérité et de

minutie. Une main guidée par une longue amitié, une reconnaissante affection, était seule capable de mettre, sur une physionomie, autant d'émotion contenue, de chagrin respectueux et tendre.

Si l'on admet, comme le prouve la comparaison attentive des figures de Briey et de Saint-Mihiel, que vingt années au moins durent s'écouler entre les deux époques où la même personne posa devant le sculpteur, on peut fixer, d'après des données offrant une certaine garantie, la date approximative de la Mise au tombeau. Celle du Calvaire de Briey nous étant connue, à quelques mois près, par le bref d'indulgences accordé le 21 novembre 1534, on arrive au même résultat que celui auquel nous avait amené l'examen de l'œuvre. Et la date ainsi obtenue, 1554-1555, a aussi l'avantage de correspondre assez bien au peu que nous savons de précis sur la vie de Richier. Quelques lignes de texte seraient évidemment beaucoup plus probantes, mais la conclusion qui paraît devoir découler de notre examen offre des garanties assez sérieuses pour pouvoir être acceptée, en attendant que quelque découverte heureuse vienne la confirmer.

L'exécution des treize statues du Sépulcre dut absorber presque entièrement la période comprise entre les derniers travaux de Saint-Maxe : 1554, et le départ de Ligier pour Genève : courant de 1564. Il est présumable aussi que, pour ce dernier travail comme pour la plupart des autres, le chef de l'atelier ne besogna point seul. Mais il dut souvent, lui-même et à loisir, s'arrêter sur quelque figure déjà terminée, affinant quelque détail, précisant certain geste, s'attardant avec amour sur une physionomie dont l'expression n'était pas pleinement adéquate à sa pensée.

Le collaborateur principal de Ligier fut vraisemblablement son fils Gérard, arrivé alors à l'âge d'homme, mais dont il est, dans l'ensemble de l'œuvre, bien difficile de discerner la main, guidée évidemment par les principes et les traditions paternels. Le groupe, tel que nous le voyons aujourd'hui, ne dut être mis en place que quelques années après la mort de son auteur, probablement lorsque Gérard, de retour de Genève, où il se rendit pour le règlement des affaires et de la succession paternelles, et où il paraît avoir fait un certain séjour, eut repris la direction de l'atelier (¹).

Ainsi que nous l'avons dit plus haut, et comme le prouve surabondamment la place illogique donnée à quelques-uns des personnages, le Sépulcre n'avait pas été originairement fait pour le caveau obscur et bas où il fut plus tard agencé. Une chapelle assez vaste, peut-être même un monument spécial, devait lui être primitivement destiné. L'église où il se trouve n'ayant jamais été achevée (²), et les travaux en étant précisément en

1. La durée de ce séjour est difficile à préciser. En 1573, Gérard était à Saint-Mihiel, car il paye à l'abbaye le cens dû pour sa maison. En 1578, il est chargé, par la municipalité, de dresser des plans pour la rectification des rues et places de Saint-Mihiel ; la même année, il travaille à Nancy pour le palais ducal. En 1586, il loue sa maison de la rue des Drapiers aux professeurs de la faculté de droit de Pont-à-Mousson, qui y font leurs cours durant plusieurs mois. En 1581, le 21 octobre, un de ses fils, Joseph, est baptisé à l'église Saint-Étienne. Le 2 avril 1598, il passe un marché pour la décoration des nouveaux bastions de Nancy. Il mourut en 1600, à l'âge de soixante-six ans. Ce dernier détail est révélé par un médaillon sculpté par son fils Jacob, découvert au musée de Berlin par M. Natalis Rondot. Il porte l'inscription : Gérard RICHIER, 1600, Æ 66, puis, sur la tranche, JR (en monogramme), F. 1617. Voir L. GERMAIN, *La Famille des Richier, lib. cit.*, p. 14-15 ; Natalis RONDOT, « Jacob Richier, sculpteur et médailleur » (*Revue Numismatique*, Paris, 1885, p. 183 à 185, 1 pl. fotogr.).

2. Le vaisseau actuel de l'église Saint-Étienne fut commencé en 1500, en

cours vers l'époque où le groupe put être commencé, il est permis de croire qu'une des chapelles de la partie demeurée à l'état de projet devait lui être réservée.

Dans une communication résumée par le *Bulletin de la Société des lettres, sciences et arts de Bar-le-Duc* ⁽¹⁾, M. Léon Germain émettait récemment la pensée que l'œuvre de Richier avait pu être exécutée pour une chapelle, dite du « Saint-Sépulcre », fondée et dotée par dom Loupvent, prieur claustral de l'abbaye de Saint-Mihiel. Nous ne le pensons pas. Les comptes très détaillés de la construction de cette chapelle, conservés à la bibliothèque municipale de Saint-Mihiel ⁽²⁾, où nous avons pu les parcourir, n'en renferment tout d'abord aucune trace. L'édifice ensuite, bâti sur le modèle du Saint-Sépulcre de Jérusalem, dont le fondateur avait, au cours d'un pèlerinage accompli en 1531, « regardé et considéré au juste la mesure en longueur, largeur et haulteur et en retenu une si certaine mesure et proportions pour en faire dresser ung pareil audict Sainct-Mihiel quand Dieu lui feroit tant de grâces que d'y estre de retour » ⁽³⁾, ne pouvait

remplacement d'un autre plus ancien devenu insuffisant et que les quelques vestiges qui en subsistent permettent de dater de la fin du douzième siècle. Il fut accolé à la partie antérieure de l'ancien édifice, conservée à titre provisoire, mais que la non-réalisation des projets laissa subsister jusqu'en 1824, époque à laquelle, sous prétexte d'alignement, elle fut démolie. L'édifice se construisit lentement, et la partie terminée, la seule qui subsiste aujourd'hui, fut consacrée en 1543.

1. N° 8, août 1904, p. xci. Voir également L. GERMAIN, « La Chapelle de Dom Loupvent et les Richier », dans *Mélanges historiques sur la Lorraine*. Nancy, 1888, p. 203 à 212.

2. *Bibliothèque de Saint-Mihiel*, ms Z, in-4, 32 p.

3. « Amortissement d'une rente acquise par Damp Nicole Louvent, prieur de l'abbaye de Saint-Mihiel, pour la dotation d'une chapelle par lui fondée au-devant de l'église de ceste abbaye » (Arch. Meurthe-et-Moselle, B. 23, registre des lettres patentes pour les années 1546-1549, f° 274 recto, 275 verso).

absolument pas, en raison même de ses dimensions ⁽¹⁾, recevoir un morceau de cette importance. Démoli vers 1756, il « consistoit en deux petits pavillons quarrés, couverts en tuiles plates, dans l'un desquels se trouvoit un tombeau ou étoit déposée la statue du corps de J.-C., laquelle fut transportée dans une chapelle de la dite église abbatiale, entre le chœur et l'escalier qui conduisait au monastère. Cette statue était de terre cuite et bien travaillée ⁽²⁾. » Dom Calmet attribue ce Christ, qui était une figure couchée et non un crucifix comme on le croit communément, à Ligier Richier ⁽³⁾. Dumont rapporte qu'il fut, par la suite, « transporté au bas de l'église, dans la niche de l'autel le plus rapproché du monastère » ⁽⁴⁾.

La chapelle du « Saint-Sépulcre » ⁽⁵⁾ s'élevait « en lieu propre

1. L'édicule qui, sous la coupole de l'église du Saint-Sépulcre, à Jérusalem, recouvre le tombeau du Christ, est divisé en deux compartiments distincts, exactement comme l'était l'édifice élevé par dom Loupvent. Le premier, appelé *Chapelle de l'Ange*, parce que l'on suppose que l'ange qui apparut aux saintes femmes se tenait à cet endroit, mesure environ deux mètres de côté. On accède de là à la *Chapelle du Sépulcre*, par une porte basse et cintrée. La chambre sépulcrale a aussi environ deux mètres de côté. Le tombeau où fut déposé le corps du Christ occupe tout le côté droit, en entrant. C'est un sarcophage de deux mètres de long sur quatre-vingt-dix centimètres de large, adhérent à la muraille et reposant sur le sol. Il est formé par des plaques de marbre blanc qui dissimulent le vrai tombeau de pierre. On place dessus un autel de bois pour la célébration de la messe.

2. *Bibliothèque de Saint-Mihiel*, ms 69.

3. Voir la *Notice* aux pièces justificatives, p. 306. C'est probablement aussi du même sujet que parle dom DE L'ISLE, *lib. cit.*, p. 214. « La tête, dit-il, est d'une grande beauté, mais les jambes sont cassées. »

4. DUMONT, *Histoire de Saint-Mihiel*, *lib. cit.*, t. IV, p. 45.

5. L'édification de chapelles placées sous ce vocable était chose assez commune à l'époque de dom Loupvent et cet usage avait probablement pris naissance à l'époque des croisades. Elles étaient généralement fondées par des confréries ou des pèlerins ayant fait ou se proposant de faire le grand voyage de Jérusalem. Dès le quatorzième siècle, Paris possédait deux chapelles du « Saint-Sépulcre ». L'une, située dans la petite église de la rue Saint-Martin, datait de 1326 ; l'autre se

et convenable, dedans le pourpris⁽¹⁾ de ladicte abbaye et audevant de l'église d'icelle ». Elle était dédiée « en l'honneur de la Résurrection de Nostre Seigneur J.-C., de la Vierge Marie et des neuf ordres des Anges et des unze mil Vierges »⁽²⁾. Commencée en 1539, terminée vers la fin de l'année 1541, elle était bien antérieure au groupe de la « Mise au tombeau » et il nous paraît, pour cette raison et celles que nous venons d'exposer, absolument impossible qu'il lui ait été destiné.

Nous sommes donc réduit à l'ignorance au sujet de la destination primitive de la plus grande composition de Ligier Richier. Cependant, et pour donner toute notre pensée sur ce sujet, nous croyons qu'elle avait bien été exécutée pour l'église paroissiale de Saint-Étienne, où elle aurait occupé, dans la partie restée à l'état de projet, un emplacement en rapport avec son importance. Quand on vit qu'il était impossible, en raison des difficultés de tout genre suscitées par les religieux de l'abbaye, de prolonger plus loin l'édifice dont on n'avait encore élevé que le chœur et quelques travées, on se décida à construire, pour abriter l'œuvre

trouvait dans la chapelle des Cordeliers. On y voyait presque sûrement quelque représentation du saint tombeau, mais aucun groupe de la « Mise au tombeau » (Voir, sur ce sujet, Ém. MALE, *art. cité*, p. 674 et 675). Une chapelle de ce genre existe encore aujourd'hui à Troyes, dans l'église Saint-Nicolas. Elle a été construite en 1565 aux frais d'un paroissien, Michel Oudin, qui avait fait, tout comme dom Loupvent, le pèlerinage de terre sainte. On remarque, dans le second compartiment, une image du Christ mort, étendu dans un sarcophage. Deux anges tiennent les extrémités du linceul.

1. *L'Enclos* de l'abbaye. L'emplacement de la chapelle du « Saint-Sépulcre », située près de la porte ouverte dans la première travée du collatéral nord de l'église abbatiale, est occupé aujourd'hui partie par la rue longeant ce côté de l'édifice et les jardins qui la bordent. C'était autrefois un cimetière réservé aux serviteurs du monastère.

2. Amortissement de rente, *doc. cité*.

dont la commande, en raison même de son importance, était sans doute faite depuis longtemps, l'étroit édicule où on la plaça vaille que vaille, tâchant de suivre, au moins dans ses lignes essentielles, l'ordre arrêté par l'artiste.

Cette construction, comme il est du reste facile de s'en rendre compte, n'avait pas été prévue dans le plan primitif et fut visiblement ajoutée après coup. On la plaça au centre de la partie neuve, dans l'intervalle compris entre les deux contreforts épaulant les doubleaux de la troisième travée, en saillie de près de deux mètres sur la muraille extérieure. Puis, pour établir la communication avec l'église, on pratiqua la large baie à cintre surbaissé dont nous avons parlé et pour l'établissement de laquelle on dut remonter légèrement l'appui de la fenêtre placée au-dessus. Il devait, à l'origine, se trouver à la même hauteur que celui des ouvertures voisines. L'ensemble de ce travail, autant qu'il est permis de s'en rendre compte par les profils des moulures, paraît dater du milieu de la seconde moitié du seizième siècle.

Si l'on en juge par les précautions prises, presque dès l'origine, pour préserver le monument des dégradations causées par l'ignorance ou l'indiscrete admiration des visiteurs, le sépulcre de Saint-Mihiel provoqua dès sa mise en place un réel enthousiasme. Le temps ne fit pour ainsi dire que l'accroître ; seulement — en raison peut-être de sa fin, sur l'orthodoxie de laquelle devaient planer les plus sérieux soupçons⁽¹⁾ — cet enthousiasme trop exclusif pour l'œuvre fit oublier l'artiste dont le génie

1. Là est, pour nous, la cause principale du silence qui a pesé si longtemps sur la mémoire de l'artiste. On admirait ses œuvres, mais on avait, croyons-nous, fait volontairement le silence sur son nom, parce que, pour ses contemporains, il avait mal fini.

l'avait créée. « Quoiqu'il ait vécu dans un temps beaucoup moins éloigné de nos jours que tant d'autres moins habiles et qui ont toujours été connus — écrivait dom de l'Isle en 1757 ⁽¹⁾ — il fût cependant resté dans l'oubli, si dom Calmet n'eût trouvé le moyen de l'en retirer par ses recherches. » Gueudeville ⁽²⁾, n'ayant pu découvrir son véritable nom, l'appelle « Hugues de Saint-Mihiel », et nous avons vu avec quelle peine l'Abbé de Senones put arriver à réunir les quelques renseignements qu'il nous a transmis à son sujet.

La plus ancienne mention que nous connaissons du Sépulcre se trouve dans la relation du voyage de dom Thierry Ruinart en Alsace et en Lorraine ⁽³⁾; voyage accompli durant l'été de l'année 1696. Après avoir décrit l'abbaye de Saint-Mihiel, les richesses de son trésor et de sa bibliothèque, il s'exprime ainsi : « Après le monastère, ce qu'il y a de plus remarquable à Saint-Mihiel, c'est le sépulcre *en marbre* de N. S. Jésus-Christ dans l'église paroissiale ; les personnages de cette pieuse scène sont si habilement sculptés que l'on peut dire que la nature a été surpassée par l'art. »

Quelques années plus tard, un autre bénédictin, dom Martène, écrivant à son tour la relation d'une visite faite en 1709, reproduit presque dans les mêmes termes la mention de son confrère. « La paroisse (l'église Saint-Étienne) est au bout du jardin (de l'abbaye); il y a un saint sépulcre, *fait d'une seule pierre*, où il

1. *Histoire de la célèbre et ancienne abbaye de Saint-Mihiel*. Lib. cit., p. 214.

2. *Atlas historique. Dissertation sur la Lorraine*, p. 154.

3. « Voyage de dom Thierry Ruinart en Alsace et en Lorraine », traduction de l'abbé MARCHAL, dans le *Recueil des documents sur l'histoire de la Lorraine*, 1862, p. 36.

y a *plus de quinze figures*, toutes de grandeur naturelle, mais dont on peut dire que l'art surpasse la nature, car je ne sais si l'on peut trouver quelque chose de mieux fait⁽¹⁾. » Dom Calmet, qui, dans sa *Bibliothèque lorraine*, ne fait pour ainsi dire que mentionner le Sépulcre, s'étend un peu plus longuement à ce sujet dans sa *Notice sur la Lorraine* ⁽²⁾, article Saint-Mihiel. « On admire en particulier dans l'église paroissiale la figure du Sauveur prête à être mise au tombeau, soutenue par Joseph d'Arimathie et Nicodème, accompagnés de la sainte Vierge, *de quelques anges*, de saint Jean l'Évangéliste et des soldats qui jouent aux dés la tunique de Sauveur; le tout en pierres blanches et en figures plus hautes que le naturel, d'un ouvrage parfait. »

Dom de l'Isle, dans son *Histoire de l'abbaye de Saint-Mihiel* ⁽³⁾, publiée peu de temps après les travaux de Dom Calmet, reproduit presque textuellement la notice de son érudit confrère. Il y ajoute cependant un détail intéressant et inédit qu'il est bon de faire connaître. Il dit notamment, au chapitre vi, consacré au gouvernement de l'abbé Jean de Fresneau : « C'est icy le temps de parler d'un des plus célèbres artistes que la Lorraine ait produit, et qui a fait beaucoup d'honneur à la ville de Saint-Mihiel. On trouve dans l'église paroissiale de cette ville un sépulcre travaillé avec tant d'art et de délicatesse qu'il est regardé avec fondement par les plus habiles connaisseurs comme une merveille du monde. Tous ceux qui en ont ouï parler et qui viennent le visiter ensuite sont convaincus par leurs propres yeux

1. « Voyage de dom Martène », traduction de l'abbé MARCHAL, *lib. cit.*, p. 174.

2. Tome I, col. 877.

3. *Lib. cit.*, p. 213-214.

que la réalité surpasse l'idée qu'on leur en avait donnée. On prétend que le roi Louis XIV, ayant passé par Saint-Mihiel alors qu'il possédait la Lorraine, fut si touché de la beauté de cet ouvrage qu'il avait résolu de le faire transporter en France, si l'exécution de cette entreprise eût été possible..... Les pierres blanches dont s'est servi l'ouvrier sont si belles qu'on les prendrait pour du marbre. La sculpture est si bien faite, que le sculpteur, fâché contre un sergent qui lui avait fait insulte, le menaça de le mettre en une place où on se souviendrait longtemps de lui; ce qu'il fit; car il l'a représenté dans la sculpture, regardant les soldats qui jouent aux dés, à qui aura la tunique sans couture du Sauveur. »

Cette admiration unanime, dont les lignes que nous venons de citer peuvent donner une idée, fut la sauvegarde de l'œuvre de Richier. Elle a traversé trois siècles sans éprouver d'autres dommages que quelques mains et doigts cassés et quelques nez mutilés, entre autres ceux des joueurs. On peut, si l'on admet la légende, supposer que cette mutilation fut l'œuvre des personnages ainsi « pourtraicturés », peu flattés sans doute de se voir attribuer un pareil rôle. On peut penser aussi que les soudards ont été mutilés par de pieuses gens qui, comme à Solesmes, ont cru venger les outrages faits au Christ, en s'attaquant à l'effigie de ses bourreaux.

Pendant la Révolution, l'église Saint-Étienne fut interdite au culte par décret du 23 novembre 1793. Un peu plus tard, 22 février 1794, un arrêté du conseil général de la commune en ordonnait la démolition, « à l'exception du sépulcre qui est un monument d'art ». Il est à supposer que, malgré cette réserve, le sépulcre eût subi le même sort que les monuments de la collé-

giale de Saint-Maxe et de tant d'autres dont nous avons dû, à différentes reprises, déplorer la perte, si l'ordonnance communale eût été mise en exécution. Il n'en fut heureusement rien et l'édifice, transformé en abattoir et en étable, échappa ainsi à la destruction dont il était menacé. Mais il était à craindre que le chef-d'œuvre qu'il abritait n'eût grandement à souffrir du nouvel état de choses.

Deux hommes dont le nom mérite d'être conservé, MM. Marchand et Martin, administrateurs du district, le comprirent. Par leurs soins, la grotte fut remplie de paille et de foin, et son ouverture sur l'église fermée au moyen de madriers contre lesquels furent accumulées des bottes de fourrage.

Quelques mois après, le 17 août 1794 (30 thermidor an II) une lettre de la Commission temporaire des arts⁽¹⁾, adressée à la municipalité de Saint-Mihiel, l'invitait à veiller « à la conservation du célèbre sépulcre qui se trouve à Saint-Mihiel, et que divers écrivains attribuent à un nommé Richier ». Les précautions prises furent maintenues et l'œuvre sauvée. Elle ne devait cependant reparaitre au jour que plusieurs années après, en 1797, lorsque la vieille église paroissiale reprit sa destination première.

Si le sépulcre, soigneusement dissimulé, avait échappé au marteau des vandales, il se trouvait, lorsqu'il réapparut aux re-

1. Établie à l'instigation du peintre David, le 18 juillet 1793, elle disparut, après de nombreuses vicissitudes, le 28 floréal an III. Elle avait remplacé la Commission des monuments instituée par la Convention. Elle se composait de savants et d'érudits parmi lesquels on rencontrait les peintres Doyen et David ; les sculpteurs Pajou et Mouchy ; l'orfèvre Masson ; de Biquigny, de l'Académie française ; Barthélemy, auteur du *Voyage du jeune Anacharsis* ; Desmarets et Vandermonde, de l'Académie des sciences ; l'abbé Le Blond ; Dacier ; le numismate Mougy ; le biographe Arneilhon ; le libraire Debure ; l'abbé Mercier, bibliothécaire de Sainte-Geneviève. La lettre adressée à la municipalité de Saint-Mihiel est signée Mathieu.

gards, dans un lamentable état. Privé d'air et de lumière durant les années de sa claustration, l'humidité, dont souffrait autrefois l'église Saint-Étienne, l'avait gravement endommagé.

Un dessin du monument fut alors exécuté et joint à une demande de secours adressée au ministre de l'intérieur, afin d'obtenir quelques subsides destinés à faire face aux frais d'une restauration dont l'urgence, paraît-il, s'imposait⁽¹⁾. Les graves événements que traversait alors la France ne permirent pas une réponse favorable et aucun secours ne put être accordé. Cependant, ni la municipalité, ni la fabrique de l'église Saint-Étienne, fières à divers titres de leur trésor et désireuses de le voir rétabli dans son intégrité première, ne demeurèrent inactives. La mise en état du Sépulcre les préoccupait l'une et l'autre et leur grand souci paraît avoir été, dans les années qui suivirent la réouverture de l'église, de réunir des fonds pouvant leur permettre de faire procéder aux réparations les plus urgentes.

Un premier essai fut tenté, vers 1810, par un sculpteur de Saint-Mihiel nommé Claude Mangeot⁽²⁾. Son travail se borna à la réfection de la main droite de Marie-Cléopée. En 1815, un notaire de Sorcy, nommé Comon, ne craignit point d'essayer un

1. Ce détail nous a été fourni par l'*Annuaire statistique du département de la Meuse*, année 1804. L'article inséré sous la rubrique *Beaux-Arts*, p. 212-213, est fort curieux. Le Sépulcre y est signalé comme « le seul objet digne de fixer l'attention des amis des beaux-arts » dans le département. « Pour le sauver des fureurs du vandalisme, quelques membres de la municipalité firent murer, en 1793, le local qui le renferme... Les administrateurs du département ont envoyé, en l'an V, au ministère de l'intérieur, le dessin du monument. Ils n'ont pas obtenu les fonds qu'ils avaient sollicités pour sa restauration. Si elle était effectuée, et que l'on plaçât le sépulcre sous un aspect favorable, il ne manquerait à sa célébrité qu'un plus vaste théâtre. »

2. Claude Mangeot était originaire de Saint-Mihiel. Il est l'auteur du *Christ au tombeau* placé dans la Roche du Calvaire, à l'entrée de la ville.

médiocre talent d'amateur sur le chef-d'œuvre de la sculpture française. Il comprit heureusement bien vite son impuissance, et sa tentative à peine ébauchée prit rapidement fin.

Les véritables travaux de restauration furent entrepris en 1839, aux frais du gouvernement, par un sculpteur nommé Brun.

La cause première des détériorations survenues au monument provenait de ce que nous serions tenté d'appeler un vice de construction. Pour supporter le Christ, dont le corps n'a, en somme, aucun point d'appui, Richier avait placé transversalement, en dessous, deux barres de fer en forme de T destinées à en soutenir le poids. En cédant à l'action de la rouille causée par le temps et l'humidité, le métal avait laissé le bloc de Nicodème s'incliner vers celui de Joseph d'Arimathie. Une fracture, au niveau des reins du Christ, en était résultée. M. Brun ajusta à cet endroit un morceau de biseau et rétablit ainsi la suture des deux blocs. Puis, pour remédier au fâcheux état de choses qui avait amené l'accident, il adapta sous le Christ un support de pierre dans lequel il simula la retombée du périzonium.

En s'affaissant de gauche à droite, le groupe central s'était détaché de sa fondation et un mouvement analogue, mais en sens inverse, s'était produit dans la base de Véronique. M. Brun enleva les crampons de fer mis pour consolider cette statue et lui ajouta une base entièrement neuve.

Une main de plomb, moulée peut-être sur les débris de l'ancienne, avait été adaptée au bras droit de la Madeleine; le restaurateur la refit en pierre.

Il restitua également au chef des gardes et à ses deux soldats les nez que le temps ou la malveillance avait mutilés et refit également la main droite d'un des joueurs.

Diverses réparations de détail sont également dues au même artiste : l'index de la main droite du Christ, celui de la main gauche de Joseph d'Arimathie ; deux doigts au pied de la Madeleine, le socle de son vase d'aromates. La partie supérieure de la croix ayant disparu, M. Brun la remplaça par deux traverses de bois peint en ton pierre. Il refit aussi un certain nombre des épines de la couronne portée par Véronique.

Ces travaux, dont quelques-uns sont évidemment critiquables, ont été diversement jugés. L'ensemble, malgré tout, en est bon et s'harmonise, sans trop choquer, avec la partie ancienne. Il faut savoir gré à l'artiste de s'être simplement borné à refaire les parties détruites, sans chercher à y ajouter du sien.

Mais le monument ainsi rétabli avait encore à souffrir de bien des causes nuisibles à sa conservation. La principale était l'humidité du local dans lequel il était placé, humidité augmentée encore par l'exhaussement du sol à l'extérieur et à l'intérieur de l'église.

De sérieux travaux furent exécutés à diverses reprises⁽¹⁾ pour écarter, autant qu'il était possible, toutes les causes de détérioration ou de destruction. Les derniers datent de 1904 et sont dus à l'intelligente initiative de M. le chanoine Remy, desservant actuel de l'église Saint-Étienne. Nous sommes heureux de l'en féliciter ici publiquement. Nous lui exprimons en même temps nos vifs remerciements pour l'affectueux intérêt qu'il a bien

1. Notamment en 1863. C'est à ce moment et à cette occasion que se produisit la polémique sur la « Question du sépulcre » dont nous avons parlé plus haut. MM. Dumont et Dauban voulaient le déplacement et le remaniement du groupe ; MM. Bonnaire, Lallemend et Collignon soutenaient l'opinion contraire et finirent par la faire triompher.

voulu nous témoigner et l'extrême amabilité qu'il n'a cessé d'apporter pour nous faciliter l'étude du monument dont il est le gardien.

Le chef-d'œuvre de Ligier Richier peut désormais braver les siècles et continuer à susciter, parmi les générations qui se succéderont devant lui, l'admiration qui l'a préservé de tant de périls.

CHAPITRE XV

DERNIÈRES ANNÉES ET MORT DE LIGIER RICHIER

NOUVELLES INCERTITUDES — LES ENFANTS DE L'ARTISTE — MARIAGE DE BERNARDINE RICHIER — SÉJOUR A LAUSANNE ET VEUVAGE A GENÈVE — PÉTITION DES RÉFORMÉS SAMMIELLOIS — CONCLUSIONS QUI EN DÉCOULENT — LIGIER RICHIER A GENÈVE — SA MORT — PARTAGE DE SA SUCCESSION

Les incertitudes et les légendes dont sont entourées les origines de Ligier Richier, et que les documents et les œuvres nous ont si rarement permis d'éclaircir, planent également sur les dernières années et la mort du maître. Un drame de famille, une souffrance aussi intime qu'ignorée, vint, croyons-nous, assombrir la fin de cette vie si pleine de labeur, si consciencieusement remplie.

Du mariage contracté par l'artiste, vraisemblablement au cours de l'année 1530, avec Marguerite Royer, deux enfants paraissent être nés : un fils, Gérard, en 1534, et une fille appelée Bernardine, à une date qu'il n'est pas possible de préciser.

Gérard, sculpteur comme son père, auquel il fut très certainement associé, s'établit à Saint-Mihiel où il épousa, aux environs de l'année 1560, Marguerite Grollot, ou Groulot, originaire de la même ville, dont il eut cinq enfants. Il devint la souche de toute cette lignée de Richier que l'on trouve établis plus tard à Nancy, Metz, Lyon et Grenoble. Tous, ou presque tous, exercèrent la profession illustrée par leur aïeul et continuèrent, jusque

vers le milieu du dix-septième siècle, la renommée et les traditions de l'atelier formé sur les rives de la Meuse.

Bernardine s'unit à un de ses compatriotes, « noble Pierre Godari (ou Godart), fils de noble Étienne Godari, natif de Saint-Myer, en Lorraine » (1). Ce dernier, probablement beaucoup plus âgé que son épouse, ne nous est point inconnu. Nous l'avons rencontré déjà, en 1548, consulté par le doyen du chapitre de Saint-Maxe, Gilles de Trèves, en compagnie de Ligier et de quelques autres artisans, au sujet de la construction de la Chapelle des Princes. Nous avons même émis la pensée qu'il avait pu en être le constructeur, car les pièces qui nous le font connaître lui donnent la qualification d'« ingénieur ». Tourné de bonne heure vers les idées de la Réforme, il dut quitter la Lorraine assez peu de temps après son mariage, si toutefois même la célébration en fut faite en ce pays. Un acte du 20 septembre 1558, « reçu à Genève en la boutique d'honorable Lézin Guyet, bourgeois et marchand de Genève, située devant le logis où pend pour enseigne le Lion d'Or » (2), nous apprend qu'il habitait alors Lausanne.

Par cette pièce, qui n'est autre chose qu'un testament, Godart fait abandon à sa femme de toute la portion disponible de ses biens, en considération de ce qu'« elle avait abandonné ses parents, pays, biens et moyens pour le suyvre, fuir les idolâtries et les superstitions papistiques... et s'être accordée avec luy pour venir en ces pays et lieux esquels le saint Évangile est purement annoncé » (3).

1. Minutes de Ragueau, notaire. Vol. II, année 1558.

2. Minutes de Ragueau, notaire. Vol. II, année 1558.

3. Minutes de Ragueau, notaire. Vol. II, année 1558.

Godart, accompagné de son épouse et d'une fille née de leur mariage, quitta Lausanne vers ce moment et vint se fixer à Genève où le droit de bourgeoisie lui fut gratuitement accordé, « attendu les grands services qu'il peut rendre à la ville » (1). Il mourut sans doute peu après ce changement de résidence, car, à la date du 19 octobre 1559, une mention du registre du conseil de la ville porte : « Maistre Pierre Godary, ingénieur décédé » (2).

Ainsi, vers la fin de l'année 1559, la fille de Ligier, veuve et malade, se trouvait seule avec son enfant au milieu d'un pays étranger. Il est donc assez logique de penser que le désir de son père et de sa famille fut alors de lui faciliter les moyens de revenir vivre auprès d'eux. Ce désir, si facilement explicable, si naturel en soi, ne soulevait pas moins de réelles difficultés d'exécution. Bernardine ayant, comme nous l'avons vu, embrassé la Réforme, se trouvait, par suite des édits rendus à ce sujet par les ducs de Lorraine (3), sévèrement bannie de son pays d'ori-

1. « Lundy, 8 de may 1559. — Maistre Pierre Godari lequel est homme ingénieur pour les forteresses et est venu icy pour la parole de Dieu, ayant déjà demeuré quelque temps à Lausanne, a icy supplié de le recevoir habitant, s'il ne plaist à MM. de le recevoir bourgeois. Arresté qu'il soit reçu bourgeois gratis attendu les grands services qu'il peut rendre à la ville » (Registre du conseil de Genève, vol. LV, ann. 1559).

2. « Jeudy, 19 d'octobre 1559. — M. François Bonnivard sur ce qu'il a requis luy donner logis en la maison de Saint-Apre, au lieu où était Maistre Pierre Godary, ingénieur décédé. Arreste qu'on ne le peult encore faire, pour ce qu'il ne faut pas déchasser la vefve dudict Godary pendant qu'elle est malade » (Même registre).

3. Le premier de ces édits fut rendu par le duc Antoine, le 26 décembre 1523. Il porte défense de « prescher des faits et gestes de Luther, de tenir ni lire ses livres, sous peine de confiscation de corps et de biens ». Il fut renouvelé par le même duc en 1539, puis par le duc François en 1544 et par la duchesse Christine de Danemark, régente du duché sous la minorité de Charles III, en 1545. (Voir O. CUVIER, « Les Réformés de Lorraine et du pays Messin », dans *Mémoires de l'Académie de Stanislas*, année 1883, p. 175 à 204.)

gine. Ceci peut, tout au moins dans de certaines limites, nous expliquer pourquoi nous trouvons, dans une pièce au sujet de laquelle on a fait quelque bruit et qui se rapporte aux environs de l'année 1560, la signature de Ligier Richier et de son fils Gérard.

Ce document n'est autre qu'une pétition, une « requête », adressée au duc de Lorraine par quelques adeptes des nouvelles doctrines, dans le but d'obtenir le libre exercice du culte réformé. Il a été découvert aux archives de l'ancien département de la Moselle, par le pasteur Cuvier, vers 1861. Publié par lui dans le *Bulletin de la Société de l'histoire du protestantisme français* ⁽¹⁾, il a été repris et commenté, en 1883, par M. Dannreuther, pasteur de l'Église réformée de Bar-le-Duc ⁽²⁾. Classé autrefois au fonds G (clergé séculier), il porte aujourd'hui, dans l'*Inventaire sommaire des archives de Lorraine* ⁽³⁾, la cote D — 8, et provient du fonds de l'ancien collège des jésuites de Metz. Il est écrit sur cinq feuillets de papier, réunis en forme de cahier, et comprend deux parties parfaitement distinctes.

1. Tome XI, p. 421.

2. « Ligier Richier et la Réforme à Saint-Mihiel », dans *Mémoires de la Société des lettres, sciences et arts de Bar-le-Duc*, 2^e série, t. II, 1883, p. 91 à 111. — Je dois dire, pour expliquer que M. le pasteur Dannreuther n'ait pas parlé des trois lignes ajoutées à la fin de la requête, qu'il travailla d'après la publication du pasteur Cuvier, lequel les a passées apparemment parce que, n'étant point paléographe, il ne les avait pas pu déchiffrer. Aux demandes de communication faites par M. Dannreuther aux archives de Lorraine, il avait été répondu que le document, disparu probablement en 1870, n'existait plus. Il n'a d'ailleurs été retrouvé que lors du nouveau classement. Le travail de M. Dannreuther, fait avec une rare impartialité et une grande précision, nous a beaucoup servi pour la rédaction de ce chapitre. Différents autres renseignements, qu'il nous a très obligeamment communiqués, nous ont aussi été d'un grand secours. Nous lui en adressons nos respectueux remerciements.

3. Publié à Metz, en 1890, par M. Wolfram, Archivdirector.

La première est la requête proprement dite. Elle occupe entièrement le recto et la moitié environ du verso du premier feuillet. L'écriture en est assez grosse, soignée et très lisible.

Voici ce qui s'y trouve exposé :

A Monseigneur le Duc de Lorraine, Bar et Gueldres nostre soueurain seigneur

Supplient en toute humilité vos très-humbles vassaulx, seruiteurs et subjectz qui, pour la cognoissance qu'il a pleu à Dieu leur donner de la certaine vérité de sa sainte et pure Parole, désyrant vivre selon la reigle et réformation d'icelle : que pour ne pas les priver du repos de leurs consciences, il vous playse en l'honneur de Dieu, les laisser vivre désormais — selon mesme l'exemple de plusieurs roys et princes vos voysins, amys, parents et allyés, en telle liberté chrestienne que le seul Seigneur, Roy des roys, permect par son saint Euangile, auquel nous portons obéyssance, comme à luy appartient l'empire soueurain. Iceulx vos vassaux et subjectz sont instruits à vous obéyr, et de ne résister à la sainte ordonnance, qui est d'obéyr aux puissances, non-seulement pour l'yre qui est la punition du mespris, mais aussi pour la conscience, c'est-à-dire que devant Dieu, ils sentent en leurs consciences que son vouloir les y oblige, désyrant en celà garder la doctrine et ensuyvre l'exemple de Nostre-Seigneur J.-C., lequel enseigne de payer et en payant lui-mesme ce qui appartient à César, ne laisse ny ne veult qu'on oublie ce qui premièrement est deu à Dieu, laquelle obéyssance et aultres poincts de la religion chrestienne sont plus amplement contenus ès articles de la confession de foy que à ceste fin icy très humblement ils vous présentent, et selon laquelle que vous trouverez, comme ils espèrent, estre conforme à la doctrine des saints prophètes et apostres, ils désyrent vivre et mourir. Vous supplient que, à cest effet il vous playse leur donner temples bastis ou à bastir, affin d'éuiter les calomnies ordinaires et fausses accusations, à quoy sont subjectes les assemblées priuées, assavoir, séditions, rébellions, paillardises et maincts aultres vices et crimes, pour en iceulx temples et lieux avec vostre congé et soubz vostre protection prescher, y faire prières publiques et s'assembler au nom de Dieu. Quoy faisant Mgr, vous ferez chose qui sera à sa Majesté (à Dieu) singulièrement agréable, et rendrez iceulx supplians toujours plus prompts et volontaires à tous leurs deuoirs envers vous d'une affection et seruice, et à faire prières assiduellement, comme ils feront de bon cueur et sont admonestés de faire, à ce qu'il playse à Dieu

vous gouverner par son Saint-Esprit, conduyre heureusement, avoyr et maintenir toujours en sa garde et protection vostre personne et vostre maison très illustre.

A la suite de cette déclaration, on remarque trois lignes d'une écriture très différente, assez difficile à déchiffrer et qui paraît être celle du premier des cinq personnages dont les noms figurent immédiatement en dessous.

Je soubscript, ayant veu la p̄ste requeste suis d'advis et consent qu'elle soit présentée à nostre soueurain seigneur en mon nom voulant satisfaire au contenu d'icelle.

BUSSELOTZ⁽¹⁾

DE SAINT LOUP⁽²⁾

LA GORGE⁽³⁾

F. DENAY⁽⁴⁾

ADRIEN JEOFFROY⁽⁵⁾

1. Il paraît y avoir eu à Saint-Mihiel, et dans le même temps, deux familles du nom de Busselot. Celui dont il vient d'être question et qui fut probablement, selon M. Dannreuther, l'un des chefs du mouvement religieux à Saint-Mihiel, et peut-être le rédacteur de la pétition qu'il signe le premier, avait eu la « charge du collège et escolle érigée au lieu de Saint-Mihiel », ce qui signifie qu'il n'était guère plus qu'un maître d'école (DUMONT, *Nobiliaire de Saint-Mihiel*, t. I, p. 194). Un autre Busselot (Jacques), exerçait la profession d'orfèvre. Il eut deux fils, Jacob et Jean, qui figurent parmi les personnages énumérés sur les listes d'adhérents. Ils avaient tous deux une charge d'avocat à la Cour des Grands Jours de Saint-Mihiel et furent anoblis le 15 février 1578 (DUMONT, *lib. cit.*, t. I, p. 196).

2. Aucun renseignement sur ce personnage.

3. Jean La Gorge exerçait aussi la charge d'avocat ; il émigra et fut reçu bourgeois de Metz, en même temps que Busselot. Des membres de la même famille avaient sans doute continué à résider à Saint-Mihiel, car, en 1665, le 20 décembre, Mathieu la Gorge, *natif de Saint-Mihiel*, receveur des rentes et revenus du duc aux Pays-Bas, est anobli par Charles IV.

4. François de Nay, « natif de ce lieu de Saint-Mihiel », fut anobli par le duc Charles III, le 15 octobre 1560, « ayant esgard à la prière et supplication que nous a faite n̄tre très chère et très aymée compaignie et espouse..., en faveur et congratulation de sa bien venue et joyeuse entrée en ceste n̄tre ville de Saint-Mihiel » (Arch. Meurthe-et-Moselle, B. 33, f° 204). Un second de Nay (Robert) figure dans la liste des adhérents avec la profession de marchand. Ce dernier était syndic avec Ligier Richier en 1543.

5. M. Cuvier avait lu Adrien Jansson. Nous n'avons, non plus, aucun rensei-

Ces trois lignes, non publiées par les précédents auteurs, disent suffisamment, il nous semble, quelles sont les idées des cinq requérants dont elles précèdent les noms, et détruisent toute équivoque. Pour ces individus — et il faut remarquer que chaque signature est autographe — aucun doute n'est possible. Pleinement acquis aux nouvelles doctrines, « désyrant vivre selon la reigle de la réformation », ils demandent au prince de leur donner des temples ou, au besoin, de leur permettre d'en bâtir, afin de pouvoir, ouvertement et au grand jour, y pratiquer leur culte, y faire des prédications et assemblées publiques. Ils n'ignorent point que leur profession de foi est regardée comme suspecte, puisqu'ils déclarent en joindre les articles à leur supplique, espérant, disent-ils, qu'elle sera trouvée « conforme à la doctrine des prophètes et des apostres ». Ils sont même si convaincus « de la certaine vérité de la sainte et pure parole » qu'ils avouent, sans réticences ni détours, en être les adeptes et vouloir mourir dans la pratique de ses maximes.

Chacun d'eux enfin, avant d'apposer son seing au bas de la requête, déclare formellement l'avoir vue, y adhérer et consentir à ce qu'elle soit présentée au souverain en son nom, et termine en proclamant, d'une façon catégorique, « vouloir satisfaire au contenu d'icelle ». Tous les cinq sont donc bien des réformés, avouant fermement leurs croyances et demandant, quelles que puissent être pour eux les conséquences de cet acte, la liberté d'y conformer leur conduite et leur vie.

guement sur ce personnage. Un certain nombre de noms avaient aussi été mal lus par M. Cuvier. Il les rétablit plus tard, en marge du bulletin où son article avait été inséré. Nous l'avons constaté dans un des volumes légués par lui à la bibliothèque municipale de Nancy.

Il en est tout autrement, croyons-nous, de leurs concitoyens, dont les noms se lisent sur la seconde partie de ce document historique. Cette fois d'ailleurs, ce ne sont plus des signatures autographes que nous trouvons, mais une simple énumération de noms, dont la longue liste est précédée des lignes suivantes : « NOMS ET SURNOMS DES HABITANTS DU LIEU DE SAINT-MYEL QUI AYANT VEU CERTAINE REQUESTE DRESSÉE AU NOM DES FIDÈLES ESPANDUS PAR LES PAÏS DE LORRAINE ET BARROIS POUR PRÉSENTER A NOSTRE SOUEURAIN SEIGNEUR ET DONT LA COPIE EST IOINCTE ICY, ADVOUENT ICELLE REQUESTE ET SOUBSIGNE DE LEURS NOMS ET PARAPHES DE LEURS PARAPHES. »

Entre les mots : VEU et CERTAINE REQUESTE, on a ajouté, dans l'interligne et d'une autre écriture : « *et approuvé* ». Les mots : FIDÈLES ESPANDUS PAR LES, sont biffés et remplacés par ceux de : « *vassaulx, bourgeois et subjectz des* ». On a en outre ajouté, en marge, ces autres mots qu'il faut placer immédiatement à la suite de ceux de LORRAINE ET BARROIS : « *qui désyrent vivre selon la parole de l'éuangle de iésucrist* ». Les derniers mots : DE LEURS PARAPHES, répétition de ceux qui les précèdent, sont également annulés. La phrase, en tenant compte de ces modifications, devrait être ainsi libellée : « NOMS ET SURNOMS DES HABITANTS DU LIEU DE SAINT-MYEL QUI AYANT VEU ET APPROUVÉ CERTAINE REQUESTE DRESSÉE AU NOM DES VASSAULX, BOURGEOIS ET SUBJECTZ DES PAÏS DE LORRAINE ET BARROIS QUI DÉSYRENT VIVRE SELON LA PAROLE DE L'ÉUANGILE DE IÉSUCRIST POUR PRÉSENTER A NOSTRE SOUEURAIN SEIGNEUR ET DONT LA COPIE EST IOINCTE ICY, ONT ADVOUÉ ICELLE REQUESTE ET SUBSIGNÉ DE LEURS NOMS ET PARAPHES. »

La liste des noms vient à la suite de cette déclaration et

remplit entièrement les feuillets deux et trois. Elle comprend cent vingt-six personnes. Chaque nom est écrit sur une ligne différente et suivi de l'indication de la profession du personnage nommé. En tête figurent cinq nobles et sept avocats ; puis viennent des marchands, des représentants des différents corps de métiers, deux sergents et deux hôteliers. Sur le verso du second feuillet, on lit :

Mtre LIGIER RICHIER

Mtre GIRARD RIQUECHIER (*sic*), tailleurs de pierres.

Une seconde liste vient à la suite de celle des habitants de Saint-Mihiel ; elle occupe en entier le quatrième feuillet et le recto du cinquième. Elle porte en tête la mention suivante : « LES NOMS ET SURNOMS DE TOUS CEUX QUI ONT ADVOUÉ LA REQUESTE QUE L'ON VEULT PRÉSENTER A NOSTRE SOUEURAIN SEIGNEUR AU NOM DES SUPPLIANTS ET SUBJECTZ DES PAÏS DE LORRAINE ET BARROIS A CE D'OBTENIR LA PERMISSION DE NÛSTRE SOUEURAIN SEIGNEUR DE POUVOIR VIVRE SELON LA PAROLE DE L'ÉUANGILE. »

Les noms inscrits sont ceux d'un certain nombre d'habitants des villages de Vignol (¹) [Vigneulles], Sampigny, Aspremont, Voinville, Mécreignes [Mécrin], L'Hospital de Marbotte, Savonnières, Buxières, Loupmont, Buxerulles, toutes localités situées dans les environs immédiats de Saint-Mihiel, et où nous

1. Dix-neuf noms d'habitants de ce village figurent sur la liste. Les six premiers sont des nobles, Ferry de Jaulny, s^{gr} dudict lieu ; Christophe des Armoises ; Guill. de Haultoy, s^{gr} de Ville-en-Woèvre ; Thiéry des Armoises, s^{gr} d'Hannoncelles ; J. de Lavaux ; Guill. d'Ancherin, s^{gr} de la Tour de Fresnes. A la suite des noms, on lit la mention suivante : « Tous demourant à Vignol, qui disent qu'il y a plus de LXX hommes et davantage qui veulent vivre selon la parole de l'Éuangelie. »

savons, par d'autres sources, que la Réforme avait jeté d'assez sérieuses racines (¹).

Enfin, au verso du cinquième et dernier feuillet, plié comme les autres dans le sens de la largeur, on lit : « *Les Lorrains qui demandoie (sic) liberté de conscience pour le faire huguenot. Environ l'an 1560.* » Puis au-dessous, d'une autre encre et d'une écriture moins ancienne, moins régulière, presque illisible : « *On voit les noms de ceulx de saint-Mihiel et aultres enuiron qui demandoient l'exercice de l'hérésie — et le refus qu'on leur fit fut l'occasion de l'hérésie à Metz* (²). »

Tel est, fidèlement analysé, le contenu de la pièce conservée aux archives de Lorraine.

Les trois lignes si explicites et si formelles non publiées jusqu'à présent renferment une nuance sur laquelle il est bon d'appeler l'attention. Une distinction assez sensible nous semble devoir en résulter et on ne peut placer sur le même plan les cinq personnages qui sont, réellement et dans la pleine acception du mot, des *demandeurs*, et ceux dont ils n'ont fait que mentionner les noms sur les listes suivantes.

La notion de la liberté de conscience ayant été inconnue du seizième siècle, on ne peut guère douter qu'ils ne fussent, eux aussi, des huguenots. Mais ils nous paraissent très éloignés de l'ardeur et de la conviction des premiers. Ils ne manifestent guère, en la circonstance, qu'un appui purement moral, une sympathie non

1. Voir DOM CALMET, *Notice de la Lorraine*, art. *Ornes*, t. II, col. 178, cité plus loin, p. 293.

2. Le calvinisme avait commencé à Metz bien avant cette date ; mais les réfugiés sammiellois, Busselot en particulier, ne durent pas peu contribuer à son expansion.

dissimulée, mais ce sentiment, quelle qu'en soit la cause, diffère complètement de la profession de foi positive, formulée non sans franchise par ceux qui déclarent « vouloir satisfaire au contenu » de la « requête ».

Celle-ci du reste — et la distinction est bien nette — n'est point formulée en leur nom personnel, mais bien à celui des « fidèles », qualificatif que se donnaient les premiers calvinistes; des « suppliants », c'est-à-dire des cinq signataires réels, lesquels, « bourgeois, vassaulx et subjectz des pais de Lorraine et Barrois », sont, en réalité, les seuls à déclarer « qu'ils veulent vivre selon la parole de l'Évangile ». Cette dernière partie de la suscription se rapporte uniquement aux rédacteurs de la demande et non à ceux qui, instruits de leur projet et « ayant vu certaine requête », l'ont ensuite « advouée et subsignée de leurs noms et paraphes ».

Parmi eux se rencontrent, en compagnie de bon nombre de leurs compatriotes, Richier et son fils. Mais on ne peut guère les considérer encore que comme des réformés d'intention, qui attendent des circonstances favorables pour proclamer ouvertement leurs croyances. Leur manière de parler et d'agir diffère essentiellement de celle des premiers; ils ne font aucune déclaration et ne souscrivent aucun engagement. Ce sont, à n'en pas douter, des adhérents acquis à la cause de la Réforme, mais des adhérents timides, conditionnels, dont l'opinion, bien que favorable au fond ou jugée comme telle par les chefs du mouvement, est vague, flottante, et qui hésitent à risquer une affirmation catégorique.

A l'encontre des signataires réels, résolus à tout risquer pour assurer le succès d'une cause qui leur est chère et n'hésitant pas à se mettre en avant, on sent, par les modifications apportées au

texte qui précède leurs noms, qu'ils craignent les conséquences de l'acte tenté par leurs amis. Ils semblent tenir à ce que la distinction soit bien marquée. Selon la réponse du prince, ils se prononceront, iront vers Calvin ou resteront attachés au siège de saint Pierre. En attendant, ils demeurent dans le *statu quo*, se contentant d'exprimer un désir et d'*advouer*, c'est-à-dire d'*approuver* la démarche tentée; de l'appuyer de leurs noms et du crédit qui peut y être attaché; de se porter, en quelque sorte, garants de l'honorabilité des demandeurs et de la sincérité de leurs intentions. Leur pensée, pour l'instant, ne paraît pas aller plus loin et l'avenir nous apprendra que la plupart de ces personnages reculèrent quand vint le jour de se prononcer pour ou contre.

Le document de Metz indique, en somme, beaucoup plus un état d'esprit qu'un fait ayant pu modifier la conduite extérieure de ceux dont nous y lisons les noms, et ce serait peut-être en exagérer la portée que de voir, dans tous, des réformés officiels, pourrions-nous dire. Le cas, en l'état présent, est hors de doute pour cinq individus seulement et encore, sur ce faible chiffre, tous ne persévéreront point.

Il faudrait donc, croyons-nous, si l'on se basait uniquement sur cette pièce, apporter quelque réserve avant d'affirmer que Richier et son fils ont positivement professé le protestantisme.

Mais l'artiste, peu de temps après avoir pris part à l'acte collectif tenté par ses amis, quitta Saint-Mihiel pour Genève, et une quittance retrouvée dans les minutes d'un notaire de cette ville nous apprend qu'il avait chargé son fils, demeuré en Lorraine, de la vente de ses biens ⁽¹⁾. Nous savons, d'autre part, qu'un édit

1. Voir plus loin, p. 298, note 1.

ducal, après avoir interdit dans toute l'étendue du territoire « de faire auscun exercice de la nouvelle religion », enjoignait à tous ceux qui voudraient y persévérer de quitter de suite le pays, en leur laissant toutefois un délai d'un an pour le règlement de leurs intérêts (¹). Il n'est pas possible, en face de pareils faits, de penser que Ligier Richier ait été seulement en coquetterie avec le calvinisme. Disons-le sans ambages, il a, lui aussi,

Tiré le roide pis de la vache à Colas (²).

Aussi, notre intention n'est pas de rejeter un fait que nous considérons comme acquis à l'histoire. Richier, à une époque qu'il est impossible de préciser avec certitude, manifesta des tendances calvinistes et dut mourir dans la pratique de cette religion. Il convient dès lors de rechercher, comme le proposait M. Dannreuther, si ces doctrines ont pu exercer quelque influence sur l'inspiration de l'artiste. Devons-nous croire, autrement dit, que des croyances nouvelles aient été capables de lui suggérer un idéal nouveau ?

1. Cet édit est du 14 septembre 1572, mais il y est spécifié qu'il a été rendu pour « *renouveler des défenses antérieures* ». Il porte interdiction « de ne faire ni se trouver ès presches, assemblées ou conventicules publics ou particuliers, ny faire auscun exercice de la nouvelle religion en dedanz de nos pays, terres et seigneureries, ny aller hors d'iceux pour ledict exercice... Et au cas qu'ils ne voudroient obéyr ny obtempérer à icelles, ains de malin courage et désobéyssance voudroient persévérer et continuer en tels semblables actes, leur commandons et à chascun d'eux enjoignons expressément de se retirer, eux, leurs femmes et familles hors de nosdictz pays, leur permectons néanmoins qu'ils puissent emporter et vendre *ou faire vendre pendant un an leurs biens* ; faute de ce, nous demeureront au profit de nostre domaine » (Bibliothèque de Metz, ms. 40, *Recueil des anciennnes ordonnances et des principales coutumes de Lorraine*, 1716, in-f°. Cité par Cuvier). On trouve, dans les archives de la Meuse et de Meurthe-et-Moselle, d'assez nombreux exemples prouvant que cette procédure a été appliquée.

2. Henri DE RÉGNIER, *Les Médailles d'argile*, p. 224 (1^e e Huguenot).

Nous pensons, personnellement, qu'il n'en est rien et qu'il n'y a pas lieu de tenir compte de ce dernier élément, beaucoup trop tardif pour avoir pu exercer une action quelconque. L'esprit nouveau et les transformations qui se remarquent dans les dernières œuvres du maître ont une tout autre cause, intimement liée au mouvement général de l'art français et complètement en dehors des idées philosophiques ou religieuses. C'est l'adoption des doctrines inspirées directement de l'antique, dont les formules venaient d'être importées par les artistes venus de l'Italie. Bien que l'individualité du maître les ait, en adoptant celles qui se trouvaient le plus en rapport avec son talent, profondément modifiées, elles deviennent de plus en plus visibles au fur et à mesure des années, et il serait puéril de les nier.

Ligier, du reste, ne fut pas le seul parmi les artistes français qui adopta les idées de la Réforme. Jean Goujon, Léonard Limousin, Bernard Palissy, les Du Cerceau, Barthélemy Prieur et bien d'autres encore, pour ne parler que de ses contemporains, firent la même chose. « Libre à eux, dit Eugène Müntz⁽¹⁾, de devenir huguenots, mais en quoi, de grâce, les tendances artistiques de ces maîtres diffèrent-elles de celles de leurs contemporains demeurés fidèles à l'Église romaine ? Serait-ce par le choix des sujets ? Ils ne sortent pas du cycle traditionnel. Serait-ce par l'interprétation ou par le style ? Aucune nuance ne les distingue des productions catholiques contemporaines. »

Comme l'art de tous ces maîtres, parmi lesquels notre auteur le place, l'art de Richier demeure profondément catholique par ses sources et dans ses créations. Du jour où il est présumable

1. « L'Art et le Protestantisme » (*Revue des Revues*, mars 1900, p. 488).

que l'artiste rompit avec ses anciennes croyances, il abandonna, avec la foi qui l'avait jusqu'alors inspiré, la patrie où tout la lui rappelait et le ciseau avec lequel il avait si souvent traduit la ferveur un peu mélancolique de sa pensée.

Tous les travaux que nous avons examinés reflètent les sentiments et même les idées les plus orthodoxes. Les Calvaires, les Pietà, le Sépulcre traduisent la dévotion populaire. L'Église approuvait les représentations de ce genre, alors que « le protestantisme sévère, ennemi de l'art, auquel les ferveurs mystiques étaient suspectes » (1), les condamnait impitoyablement. Aucun groupe, aucune statue, si soignée qu'en soit la forme, n'est une image uniquement belle et vide de sens; chacune a sa vie morale, son caractère traditionnel et chacune aussi est un symbole des croyances catholiques. Le Christ est mort et ses yeux sont clos, mais cet état n'a rien qui effraye ou qui repousse et la divine beauté ne s'en trouve point atteinte. Sur sa face, empreinte encore des souffrances et des angoisses de l'agonie, rayonne la grandeur et la majesté du Dieu. L'intensité du drame de la Passion et du Calvaire est tempérée par la pensée du sacrifice volontairement accepté et accompli, par le calme et la sérénité de la victime, qui expire en pardonnant à ses bourreaux.

La Vierge, debout au pied de la croix ou contemplant le corps inanimé de son fils, demeure la personnification de la douleur humaine, divinisée pour ainsi dire et transfigurée par la foi. Son attitude, toujours ferme ou doucement résignée, exprime la souffrance, mais dominée, contenue par un idéal supérieur à

1. Salomon REINACH, *Histoire générale des arts plastiques*. Paris, 1904, p. 206.

la nature qui en révèle la cause et la grandeur. Le disciple qui l'accompagne dans les scènes du crucifiement se lamente, gémit; mais la noble créature, acceptant jusqu'au bout son rôle de mère de l'humanité coupable, unit son sacrifice à celui de son fils et semble proclamer le côté surnaturel de l'œuvre accomplie. Lorsqu'elle chancelle ou succombe, c'est toujours avec l'abandon le plus chaste, la dignité simple et grave qui conviennent à la Vierge mère d'un Dieu.

Dans la scène de l'Ensevelissement du Christ, tous les personnages sont transfigurés par leur rôle, dont ils comprennent la portée et la grandeur. Une foi vive, sincère, les transporte et les guide, et les sentiments qu'expriment leurs physionomies, si diversement animées, sont pleinement en rapport avec ceux que leur prêtaient les croyances et la théologie catholiques. Lorsque Richier composa ses derniers groupes, il est visible que, si ses sentiments personnels s'étaient modifiés, ce changement n'aurait eu aucune influence sur sa manière ordinaire. Moins simple peut-être qu'au premier jour — et la cause en est ailleurs que dans ses croyances — il n'en demeure pas moins toujours guidé par les conventions séculaires que l'Église avait introduites et c'est ce qui fait, pour nous, un des charmes de ses œuvres.

Quelle suite fut donnée, par le duc de Lorraine, à la pétition des réformés sammiellois et de leurs adhérents? Il est difficile de se prononcer, car on ne sait si ce document, très dangereux pour ceux dont les noms s'y rencontrent, parvint jamais entre les mains de son destinataire. M. Dannreuther, et cet avis est aussi le nôtre, ne voit en lui qu'un simple projet, arrêté par des circonstances inconnues, et dont l'unique exemplaire demeura entre

les mains d'un des cinq premiers signataires, réfugié plus tard à Metz⁽¹⁾.

Mais le mouvement qu'il nous révèle n'était ni spontané ni sans causes; une propagande occulte, mais très active, l'avait depuis longtemps préparé. Depuis plus de vingt ans du reste, il se trouvait déjà des réformés à Saint-Mihiel. Une ordonnance du 13 octobre 1539 nous apprend qu'à cette date, un procès fut intenté à plusieurs d'entre eux pour avoir mal parlé des sacrements. Par suite des retards de l'officialité de Verdun, la procédure fut assez longue et plusieurs des accusés réussirent à s'échapper de leur prison. En 1545, plusieurs s'y trouvaient encore lorsque Jacques Chobard, maître d'école de la ville — un intellectuel d'alors — fut incarcéré à son tour. Dénoncé par trois prêtres avec lesquels il avait soutenu une discussion sur les sacrements, il fut brûlé vif après plus de trois mois de détention.

Ces procès et cette exécution n'avaient en rien arrêté le zèle et la propagande des réformés, qui continuaient à tenir des réunions et des conciliabules secrets. Vers l'époque de la pétition, à partir de laquelle on ne trouve plus, à Saint-Mihiel, aucune trace extérieure de l'existence du protestantisme, de nouveaux incidents durent se produire et causer un certain émoi, car l'évêque de Verdun, Nicolas Pseaume, publia, en 1563, dès son retour du concile de Trente, plusieurs ordonnances contre l'hérésie.

« En même temps, dit dom Calmet⁽²⁾, il faisait combattre

1. Comment est-il parvenu entre les mains des jésuites de Metz, dans les archives desquels il se trouvait ? Nous l'ignorons. Peut-être par suite d'une abjuration faite par l'un des personnages qui le possédait. Les annotations mises au verso du cinquième feuillet sont, très probablement, de la main des jésuites.

2. *Notice de la Lorraine*, t. II, col. 178-179.

par de savants et zélés missionnaires ceux qui étaient infectés des nouvelles erreurs, tant dans la ville de Verdun que dans celles d'Ornes, Ancemont, Villers, Arricourt, Tilly, Bourquemont, Bouxières, Sampigny et plusieurs autres lieux voisins de la Meuse; il les ramena tous à l'ancienne religion, *excepté deux familles de Saint-Mihiel*. Il était soutenu de l'autorité du cardinal de Lorraine, qui l'avait établi inquisiteur de la foi dans cette province. »

Tout porte donc à supposer qu'une surveillance très sévère fut exercée à l'égard de ceux que leurs agissements ou leurs attaches familiales — c'était, nous l'avons vu, le cas de Richier, — pouvaient faire soupçonner, sinon d'hérésie déclarée, mais au moins de sympathies pour l'hérésie. Le 30 mai 1562, Busselot, premier signataire de la requête, dont il était probablement aussi le rédacteur et le promoteur, se réfugiait à Metz avec sa femme et ses enfants⁽¹⁾. La Gorge dut l'y suivre peu après, car tous deux furent reçus bourgeois en même temps. Les trois autres continuèrent à habiter Saint-Mihiel, ce qui tendrait à prouver, qu'ouvertement du moins, ils ne persistèrent point dans les doctrines dont ils s'étaient déclarés les partisans. Quant aux personnages mentionnés dans les listes d'adhérents, tous, à l'exception d'un seul qui vint également, quelques années plus tard, se fixer à Metz, demeurèrent en leur lieu d'origine⁽²⁾. Certains

1. Il avait abandonné tous ses biens et n'emportait avec lui que 80 fr. barrois. Reçu bourgeois, il s'associa avec Odinet Basset, de Lyon, et Jean Darras, de Ville-sur-Iron, pour fonder à Metz une imprimerie d'où sortirent des livres de propagande protestante.

2. M. le pasteur Dannreuther avait récemment l'obligeance de nous écrire qu'il avait retrouvé plusieurs noms de Sammiellois sur des listes de réfugiés en Suisse.

même, à différentes reprises, occupèrent à Saint-Mihiel des charges municipales. Le soupçon, s'il s'était un moment élevé contre eux, ne persistait plus.

Que fit Richier au milieu de ces circonstances ? Il est probable que le séjour en Lorraine finit par lui devenir dangereux, tant à cause de ses relations de famille que de l'approbation, sinon de l'adhésion, donnée par lui à des doctrines regardées comme subversives : la pétition au duc Antoine, quelles qu'en aient été les suites, n'étant sûrement pas demeurée secrète. En rapports et en communauté d'opinions avec des hommes qui avaient fait profession publique de protestantisme, il est naturel qu'il ait songé à quitter un pays où il était regardé comme un perturbateur, où la liberté de sa pensée et de ses actes lui était refusée et où il se trouvait, peut-être, menacé dans sa vie comme dans ses biens. C'est pour cette raison sans doute qu'il gagna la Suisse, où son gendre avait librement vécu, et où vivaient, isolées et l'appelant de leurs vœux, sa fille et sa petite-fille⁽¹⁾.

Nous le voyons alors, probablement vers 1564 — la somme payée par le receveur de Commercy en est la preuve — faire ses derniers règlements de compte. Il charge son fils Gérard, qui doit continuer de résider à Saint-Mihiel, de la gestion des biens qu'il abandonne⁽²⁾ ; puis, accompagné de sa femme, il prend à son tour le rude chemin de l'exil. La ville de Metz, où plusieurs

1. Marguerite Godari, petite-fille de Ligier Richier, épousa à Genève, le 25 avril 1569, Jean de Serres, pasteur de Jussy, le futur historien de la Réforme.

2. Le texte de la quittance, retrouvée dans les minutes du notaire Ragueau, nous apprend que Gérard vendit ces biens et en fit, à différentes reprises, parvenir le montant à son père.

de ses amis et compatriotes avaient trouvé un refuge, était bien proche de son pays natal et pouvait, pour ce motif, l'attirer. Il ne s'y rend pas. C'est vers Genève qu'il se dirige : là sont des êtres qui lui sont chers et près desquels lui et sa compagne espèrent finir en paix leurs derniers jours.

La première trace du séjour de Richier à Genève nous est fournie par une pièce dont nous avons déjà parlé et qui prouve qu'il devait y résider depuis un certain temps déjà. Elle figure à l'actif de la succession du maître et constate qu'à la date du 19 octobre 1564, il avait consenti à « dame Vilberte, vefve de feu Jehan Troullet, un prêt s'élevant à la somme de « cent escus soleil » (1). Différents autres prêts furent, par la suite, effectués à divers personnages, dont un, Laurent de Normandie, était le compatriote et l'ami de Calvin.

Il devient difficile, en présence de tant de faits certains et confirmés : d'une part, par la descendance protestante de l'artiste ; de l'autre, par la tradition recueillie par les bénédictins de Saint-Mihiel, de nier que l'établissement de Ligier à Genève n'ait eu, pour cause déterminante, son désir de pratiquer un culte qui était devenu le sien. D'ailleurs, vers l'époque qui coïncide avec son arrivée, les mesures prises pour proscrire la religion romaine du territoire de Genève étaient sévèrement maintenues. Pour vivre à Genève, il fallait accepter le régime institué par Calvin, et aucune doctrine autre que la sienne n'y était tolérée.

La tradition rapportée par dom Calmet se trouve donc, en grande partie, justifiée par les faits. Si elle n'a pour base aucun texte absolument hors de discussion, elle peut néanmoins s'ap-

1. Testament de Ligier Richier ; voir plus loin, p. 301.

puyer sur un tel faisceau de preuves, indépendantes il est vrai l'une de l'autre et insuffisantes isolément, que l'ensemble finit par constituer un argument aussi irrésistible que convaincant.

Une remarque, pourtant, rendra peut-être le lecteur un peu perplexe. Comment se fait-il que Richier, placé par sa fortune, ses relations et sa renommée, dans un rang fort honorable, n'ait jamais reçu, à Genève, le droit de bourgeoisie ? Ce droit, que le gouvernement épiscopal accordait autrefois si difficilement aux étrangers, était cependant alors octroyé, presque sans difficultés, à la grande majorité des réfugiés. Quelques années plus tôt, Godart l'avait obtenu sans peine, et gratis, en raison il est vrai des services que sa profession pouvait lui permettre de rendre à la ville. Pourquoi cette différence de traitement entre le gendre et le beau-père, dont la situation, en somme, était la même ?

Peut-être parce que l'un, jeune et habile, était, en raison de sa profession, nécessaire à la ville, qui avait besoin de mettre ses murailles en état de défense, et que le second, âgé déjà, ne sachant que tailler des « Vierges » et des « Saints », ne pouvait être, dans ce rigide milieu, d'aucune utilité. Rien dans tous les cas ne permet d'éclaircir la question et il nous a été impossible, à nous comme à d'autres ayant entrepris les mêmes recherches, de retrouver, dans les registres du conseil de la ville, bien complets cependant, la date de l'arrivée de Ligier à Genève et celle de sa réception comme habitant ou comme bourgeois. Sa mort n'est pas mentionnée non plus dans le registre obituaire⁽¹⁾.

Trois années environ durent s'écouler entre l'arrivée du sculpteur à Genève et l'époque à laquelle peut se placer son

1. Cf. Jules BONNET, « Ligier Richier. Un grand artiste protestant en Lorraine », p. 4. (Extrait du *Bulletin du Protestantisme français*, n° du 15 avril 1883.)

décès. Nous ne sommes pas mieux informés sur ces dernières années que sur les premières, enveloppées, comme du reste presque toute sa vie, d'ombre et de silence. Se livra-t-il encore à quelques travaux artistiques et, à défaut de figures religieuses, condamnées par ses nouvelles croyances, essaya-t-il de fixer dans la pierre les traits de quelques-uns des chefs du mouvement calviniste? Nous n'en savons absolument rien et aucune œuvre pouvant se rapporter à cette période de son existence n'a jamais été signalée en Suisse ni ailleurs.

Arrivé alors à un âge assez avancé, fatigué surtout par les labeurs d'une carrière déjà longue, il est loisible de penser que les derniers jours du maître s'écoulèrent dans le repos. Il vivait tranquille entre sa femme, sa fille et sa petite-fille, ne s'occupant guère, à ce qu'il semble, que de placer au mieux de ses intérêts l'avoir qu'il avait amassé.

Vers le milieu de 1566, la santé de Ligier était sans doute déjà bien ébranlée et devait donner quelque inquiétude à son entourage. Gérard, demeuré jusqu'alors à Saint-Mihiel, se trouve à Genève aux côtés de son père. Chargé par ce dernier de percevoir « les fruicts, proficts, revenus et émoluments de quelques héritages » et de faire « rentrer des debtes » laissées en souffrance au pays natal, il s'empresse de rendre compte de la gestion qui lui a été confiée. A la date du 2 août de cette même année, Ligier lui délivre, en l'étude du notaire Ragueau, une quittance définitive (1).

1. Voici le texte de ce document :

« QUITTANCE FAICTE PAR HONORABLE LIGIER RICHIER,
EN FAVEUR D'HONORABLE GÉRARD RICHIER, SON FILS. — 2 AOUT 1566.
« Au nom de Dieu sachent tous qui ces présentes liront et ouïront que, comme

A partir de là, plus rien, et il nous faut arriver aux premiers mois de l'année suivante pour trouver de nouvelles traces de nos personnages. Mais, dans cet intervalle, le maître lorrain était mort, loin de sa patrie et des chefs-d'œuvre dont il l'avait enrichie.

En effet, « l'an mil cinq cens soixante sept et le unzième iour d'avril », par-devant « Jean Ragueau, notaire public et bourgeois de Genève », comparaissent en personne : « Dame Marguerite Royer, *vefve de feu honorable maistre Leger Richier*, de Saint-Myel en Lorraine, au duché de Bar, d'une part, et honorables Girard Richer (*sic*) et Bernardine Richier, *vefve de défunct noble Pierre Godart et tous deux frère et sœur, enfans dudict défunct Leger Richier* et de ladict Royer d'autre part. Lesquelles parties confessent avoir faict entre elles les partaiges et accords des biens délaissent par *ledict défunct Leger Richier*. »

La part de succession recueillie par Gérard consista dans : « Une cédulle de la somme de deux mille livres tournoys, faicte au défunct par honorable sire Estienne Tremblay et ses compagnons, bourgeois et marchans de Genève, à la charge d'en payer

ainsy soit que honorable Gérard Richier par le vouloir et consentement d'honorables Léger Richier et Marguerite Royer ses père et mère, aye vendu une leur moitié de maison par indivis située au lieu et ville de Saint-Mihiel au pays de Barrois, et aussi quelques meubles, et semblablement perçu et reçu les fruits, profits, revenus et émolumens de quelques autres héritages et quelques debtes à ses dicts père et mère appartenans, *dont iceluy Gérard leur auroit faict tenir le prix et valeur avec lesdictes debtes, revenus et émolumens et ce à plusieurs et diverses fois, dont toutesfois ils ne lui auroient baillé quittance.... Léger Richier en présence dudict Gérard son fils, stipulant et acceptant pour luy ses hoirs et ayans cause, a ratifié, loé et tient pour agréable ladicte vendition, et du prix d'icelle s'est tenu et heu pour satisfait ensemble de tous et chascuns les debtes, fruits et revenus ou émolumens reçueuz pour lui par sondict fils* » (Minutes Ragueau, vol. VIII, année 1566, p. 385, arch. d'État, Genève).

le proffict annuel, à raison de l'édict de nos très-honorés seigneurs... Ung oblige de deux cens escus soleil, receu et signé par le notaire... Plus, la somme de mille troys cens quatre vingtz francs barroys, monnoye de Barroys, qu'est provenue de la vente d'un guagnage⁽¹⁾ dict de la Croix-sur-Meuse, et des prez situez au Banc-de-la-Treuve et au Banc-de-la-Baroche, le tout au pays de Barroys, et lesquelz héritages estoient des biens provenus et appartenant à Dame Marguerite Royer, sa mère ».

La part attribuée à Bernardine fut constituée par : « Une cédulle soubsignée par noble Jehan Canal, citoyen et marchand de ceste cité de Genève, en date du treizième de janvier l'an mil cinq cens soixante cinq, par lequel appert que ledict Canal doit audict défunct Legier Richier, la somme de cinq cens et dix livres tournoys... Plus ung oblige receu et signé par égrège Neyrod, notaire de ceste cité, le vingt huitième de mars l'an mil cinq cens soixante cinq, par lequel appert que honorable Paul Uoisin, citoyen et marchand de Genève, doit audict défunct la somme de cent escus d'or Sol., coing du Roy de France... Plus ung oblige receu et signé par moydict notaire, le treisième de febvrier l'an mil cinq cens soixante six, par lequel appert que Laurens de Normandie doibt audict défunct Legier Richier la somme de cent cinquante escus soleil, à cause de prest, et sur lequel oblige y a escript de la main dudict défunct Legier Richier que à ladicte Bernardine appartiennent quarante cinq escus de la dicte somme de cent cinquante... Plus ung oblige receu et signé égrège Jehan Loys Blecheret, notaire de ceste cité le unzième de décembre l'an mil cinq cens soixante quatre, par

1. Propriété rurale ou ferme.

lequel appert que noble Claude de Chasteauneuf et noble Amied de Chasteauneuf doibvent audict Leger Richer la somme de cinq cens trente ung florins, monnoye de Genève... Plus une autre obligation, receue et signée par égrège Gaspard Anastaise, notaire de ceste cité, le dixième d'aoust mille cinq cens soixante six, par laquelle appert que noble François Mestrizat, bourgeois de Thonon, et noble Claude de Chasteauneuf, son beau-frère et fiancé⁽¹⁾, doibvent audict deffunct Leger Richer la somme de cent florins..... Plus ung oblige estant en parchemyn, faict par devant les seigneurs, lieutenant et auditeur du droict de ceste cité, en date du dix neufvième jour d'octobre, l'an mil cinq cens soixante-quatre, par lequel il appert que dame Vilberte, vefve de feu Jehan Troullet, doibt audict deffunct Leger Richer la somme de cent escus sol. ».

Les deux héritiers s'engagent : « Ensemblement et chascun d'eux pour ratte⁽²⁾ de bailler le proffict annuel ou soit cense de la somme de quatre mil francs barroys chascun à la dicte dame Marguerite Royer, leur mère, sa vie durant seulement, pour raison de ce que ledict défunct Leger Richier, leur père, avoit reçu des biens et à cause d'icelle Marguerite..... Item lesdicts Girard et Bernardine ont consenty et accordé à ladicte dame Marguerite leur mère, la jouissance et usuffruict de tous et chascuns les biens, meubles, ustensilles, soit estain, fer, boys, linges et aultres quelzconques servans à leur ménage et délaissent par ledict défunct Leger Richier leur père pour en jouir par elle sa vie durant, et encore toutes et chascunes

1. *Garant.*

2. Pour sa quote-part, établie au prorata de la somme reçue.

les bagues et joyaux que ladicté dame Marguerite pourroit avoir ⁽¹⁾. »

Il est facile de se rendre compte, d'après cette longue énumération de prêts et de placements divers, que le maître avait retiré un bon profit de son travail et que la plus large aisance régnait à son foyer. Comme nous le disions plus haut, son principal souci paraît avoir été, à Genève, de réaliser pour les fonds qu'il y avait apportés des placements sûrs et rémunérateurs. A Saint-Mihiel d'ailleurs, son rang était des plus honorables parmi la bourgeoisie de la ville, où nous l'avons vu occuper, par élection, les fonctions échevinales.

Ligier Richier n'était donc point, comme le veut une dernière légende dont les documents que nous venons de citer ont suffisamment montré le peu de fondement, une sorte de gueux, d'artisan vagabond et misérable, toujours en butte aux poursuites de ses créanciers, dont il se vengeait en les caricaturant ou en leur donnant, dans ses œuvres, les places les moins flatteuses.

1. Minutes de Ragueau, année 1567, arch. de l'État de Genève.

CONCLUSION

A Genève donc, selon toute apparence, et dans les premiers mois de l'année 1567, se termina la vie du grand artiste que fut Ligier Richier. Bien souvent, devant le grand lac aux eaux bleues troublées par le cours impétueux du Rhône, en face de cet horizon grandiose fermé par les sommets neigeux des Alpes, le maître exilé dut évoquer le souvenir des calmes et verdoyantes perspectives de ses vallées meusiennes, dont les longues lignes, simples mais harmonieusement ondulées, semblent parfois se refléter dans ses ouvrages.

Son œuvre, réduite et disséminée par le temps, aujourd'hui encore bien imparfaitement connue, méritait le long effort par lequel nous nous sommes efforcé d'en grouper les éléments épars. Les preuves certaines faisant défaut, il est impossible d'affirmer que ce merveilleux ensemble de sculpture est entièrement sorti de ses mains. Mais les analogies de style précises et nettement caractérisées que nous avons cherché à mettre en lumière permettent cependant d'affirmer que, si parfois, dans certains morceaux, l'ouvrier put être différent, tous sont néanmoins sortis d'un atelier unique, animé par un même esprit.

Par quel concours de circonstances cet atelier fut-il amené à se constituer et quelle en fut la durée? c'est ce que ni les documents ni les œuvres ne nous permettent actuellement d'établir. Mais il n'en présente pas moins, pendant l'espace de temps où

nous l'avons observé, un remarquable caractère de cohésion et d'unité. Il offre en outre un exemple complet et rare du travail que purent encore produire, en plein seizième siècle, quelques artisans isolés au fond de leur province. Saluons en eux les représentants attardés et les derniers héritiers de la science des vieux imagiers gothiques, dont les efforts laborieux, incessants, avaient amené l'art français à un si haut degré de perfection.

A une époque qui, dans un fol engouement pour l'imitation étrangère, s'éloignait chaque jour des saines traditions qu'ils avaient cultivées, Ligier semble avoir pris à tâche de les maintenir quand même. Esprit libre, il sait, sans rejeter les modes nouvelles, demeurer lui dans sa façon de les interpréter et continuer à travailler selon les principes qui avaient guidé ses débuts. Jusqu'à la fin de sa longue carrière, il reste fidèle à l'idée qu'il avait conçue du beau dans l'ordre esthétique et psychologique et n'abandonne jamais ni son réalisme simple et consciencieux, ni la vérité de ses accessoires, pour les banalités et les conventions des Italiens. Toujours et partout, il demeure calme, pondéré, ennemi de tout geste emphatique ou déclamatoire ; épris avant tout de mesure, d'harmonie et de clarté. Son œuvre est pour nous la dernière et vivante synthèse du vieil esprit national et tous ses efforts paraissent se résumer dans une formule unique : allier, avec l'allure grave et religieuse des compositions médiévales, la recherche de la distinction et de la beauté des formes.

Si ce fut là son but, nous devons avouer qu'il l'a supérieurement atteint, et qu'il était impossible de demeurer plus traditionaliste, tout en devenant de moins en moins insensible aux charmes séducteurs de la renaissance italienne. Gardant vis-

à-vis d'elle sa liberté d'interprétation, puissamment servi par des moyens personnels hors de pair, le statuaire sammiellois demeura jusqu'à la fin dans cette note de justesse, d'équilibre, qui demeure sa qualité première et que bien peu d'artistes ont réalisée comme lui.

Il y a, comme le dit si justement Courajod, au cours des notes trop brèves qu'il lui a consacrées, unité complète dans la vie morale et dans la vie artiste de Ligier Richier. Le chrétien explique et fait comprendre en lui le statuaire.

PIÈCES JUSTIFICATIVES

Notice insérée par Dom Calmet dans la « Bibliothèque lorraine »,
colonnes 823 à 826

« RICHIER (Ligier), fameux sculpteur de S. Mihiel en Lorraine, on montre dans l'église paroissiale de la ville de Saint-Mihiel un sépulchre de Notre-Seigneur en pierre blanche, dont les figures, plus grandes que le naturel, sont très estimées par tous les connoisseurs, et passe pour l'un des plus beaux ouvrages de l'Europe en ce genre; j'ai fait toutes les recherches pour en découvrir l'auteur, et je crois y avoir enfin réussi.

« L'auteur des Additions au Théâtre Historique de Gueudeville, qu'on dit être M. l'abbé Hugo, mort depuis quelques années, abbé d'Étival et évêque de Ptolémaïde, a écrit que cet habile sculpteur se nommoit Hugues, mais il n'en donne aucune preuve.

« Je m'en suis informé autrefois fort curieusement, demeurant à l'abbaye de S. Mihiel, sans en pouvoir rien découvrir sinon qu'on tenoit par tradition, que ces habiles sculpteurs étoient trois frères calvinistes, qui demeuroient dans une petite maison fort basse à un simple étage, où l'on voyoit encore une cheminée, dont le manteau et les montants étoient d'une seule pierre, travaillée d'une draperie si bien faite, qu'on l'auroit prise pour une tenture ou un rideau, et si fine, qu'aujourd'hui elle paroît sortir de la main de l'ouvrier⁽¹⁾, le plafond de leur chambre est orné de pièces de rapport en relief⁽²⁾, c'est ce que l'on montre encore à présent dans

1. C'est cette cheminée qui fut, par la suite, transportée au presbytère de Hanc-sur-Meuse. Voir p. 158.

2. Ce plafond se trouve encore dans la maison autrefois habitée par l'artiste, 7, rue Haute-des-Fosses, à Saint-Mihiel. Voir p. 156.

la ville de S. Mihiel; mais depuis on a exhaussé la maison et on y a fait un second étage.

« Un religieux de S. Mihiel⁽ⁱ⁾ que j'ai prié de s'informer exactement de la chose, m'a écrit qu'un ancien bourgeois de cette ville, nommé *Haroux*, fort habile armurier, âgé de soixante-dix-huit ans, plein de vie et de bon sens, lui avoit raconté qu'il avoit souvent ouï dire à son grand-père, armurier comme lui, que l'ouvrier du sépulchre se nommoit *Michier* ou *Ligier Richier*, natif de Dagonville⁽¹⁾, village situé à deux petites lieuës de Ligni-en-Barrois; que ses parents étant venus s'établir à S. Mihiel, avoient embrassé le calvinisme, qui étoit alors fort à la mode. Que le père du jeune Richier ayant remarqué dans son fils une grande disposition à la peinture et à la sculpture, l'abandonna à son inclination; et que le jeune homme réussit tellement dans le dessin, qu'à l'âge de quinze ans, sans avoir eu de maître, il dessinoit déjà parfaitement.

« Que le fameux Michel Ange^(k) *Buonarota*, étant venu à Nancy, passa par S. Mihiel allant à Paris; et qu'ayant vû les ouvrages du jeune Richier, il le demanda à ses parents qui n'urent pas de peine à le lui accorder; mais il s'aperçut bien tôt que le goût dominant de Richier étoit pour la sculpture, il le mit chez un statuaire où il fit des merveilles.

« De retour à S. Mihiel, il fut employé par divers particuliers, à travailler dans leurs maisons, à de petits ouvrages; on lui attribua le Christ en terre cuite qui se voit au sépulchre, près de la porte de l'église de l'abbaye⁽²⁾, et quelques cheminées dans des maisons particulières de la ville⁽³⁾.

i. Lettre du R. P. D. Grégoire Thomas, an 1742.

k. Michel-Ange est mort en 1564.

1. Cette assertion est démentie par la lettre patente du duc Antoine.

2. Ce Christ, couché dans un sarcophage, se trouvait dans la chapelle dite « du Saint-Sépulcre », bâtie par dom Loupvent et dont nous avons parlé à la page 265.

3. Certaines de ces cheminées se rencontrent encore à Saint-Mihiel, mais leur

« Mais ce qui lui a mérité un honneur infini, c'est le sépulchre en pierre qui se voit aujourd'hui à la paroisse de S. Mihiel.

« Il y a aussi dans l'église de l'abbaye plusieurs morceaux de sa façon, comme une Sainte-Vierge tenant le petit Jésus, en terre cuite, un Saint-Michel de même, plusieurs médaillons en pierre⁽¹⁾, un Crucifix⁽²⁾ et une Sainte-Vierge-de-Pitié en bois d'un goût admirable⁽³⁾; il y avoit autrefois auprès de la croix un petit chien si parfaitement imité, que les autres chiens le voyant, abboyoient après; il avoit fait l'ancien Jubé de l'église de l'abbaye⁽⁴⁾, et la magnifique cheminée qui se voit encore à la maison abbatiale, et qui a été faite sous l'abbé Merlin, qui est mort en 1586⁽⁵⁾.

« Le religieux qui m'écrivit, dit avoir interrogé le même vieillard à plusieurs différentes fois, lequel lui a toujours raconté la même chose sans varier, il ajoûtoit que le nommé Sansonnet, fondeur de cloches, très habile et très célèbre dans le pays, étoit descendu de Richier, et que c'est de lui que le grand-père du vieillard Haroux avoit appris ce que nous venons d'en raconter.

« Il a répété plusieurs fois la même chose à son fils qui a à présent cinquante ans; il dit avoir eû en main des ouvrages à la plume de ce Ligier Richier, qui appartennoient aux chanoines

style ne permet pas de les attribuer à Ligier Richier. Elles sont dues bien plutôt à son fils, à ses neveux, ou à leurs descendants.

1. Ces différents morceaux ont disparu.
2. Celui placé dans le réfectoire de l'abbaye et dont il ne subsiste plus que la tête connue par un moulage. Voir plus haut, p. 110.
3. Groupe de la « Pâmoison », placé aujourd'hui dans l'ancienne abbatiale et connu sous le nom de « Notre-Dame-de-Pitié ». Voir p. 104.
4. Un fragment de ce Jubé, détruit au xvii^e siècle lors de la reconstruction de l'église abbatiale, se trouve aujourd'hui encastré au-dessous d'une des portes de la sacristie. Son style ne permet pas de l'attribuer à Richier.
5. L'ancienne maison abbatiale existe encore et sert actuellement de presbytère paroissial. La cheminée ne s'y trouve plus, mais la date d'exécution doit la faire attribuer non à Ligier Richier, mais plutôt à Gérard, son fils, ou à quelque autre membre de la famille.

réguliers de S. Mihiel⁽¹⁾; mais il ne sait ce que ces ouvrages sont devenus.

« En 1532, M. de Chateauru, de Troyes en Champagne, dans son voyage à Saint-Nicolas, remarque qu'à S. Mihiel, il y avoit dans l'église de l'abbaye plusieurs ouvrages de sculpture, *faits par M^e Legier, tailleur d'images (ou sculpteur), demeurant audit lieu de S. Mihiel, que l'on tient le plus expert et meilleur ouvrier en dit art que l'on vit jamais.*

« Il parle en particulier du Crucifix, de la sainte Vierge de Pitié soutenuë par S. Jean, de S. Longin, de Marie-Magdeleine, des quatre anges qui tenoient chacun un calice, pour recevoir le sang du Sauveur, qui accompagnoient la croix. Il parle aussi d'un fort beau Crucifix, qui se voyoit dans la paroisse de Notre-Dame de Bar-le-Duc, accompagné de même de la sainte Vierge soutenuë par S. Jean, de S. Longin et des quatre Anges qui reçoivent le sang qui coule des quatre playes du Sauveur. Ces pièces sont encore en partie dans cette église, mais transportées sur une porte du collatéral de la paroisse.

« C'est sans doute le même Richier qui a fait la Mort, qui se voit dans l'église collégiale de S. Maxe à Bar-le-Duc; cette Mort, qui est un ouvrage inimitable, sert de mausolée au cœur du prince d'Orange, tué au siège de S. Dizier en 1544. On montre dans la même église, à la chapelle des Princes, plusieurs figures de sa façon, entre autres la crèche de Notre Seigneur, qui a servi de modèle à celle qui se voit au Val-de-Grâce, à Paris; c'est tout ce que j'ai pû apprendre touchant cet excellent ouvrier.

« On m'ajoute une particularité qui est que Ligier Richier, fâché contre un sergent qui l'avoit insulté, le menaça de le mettre en une place où l'on se souviendrait de lui pendant long temps; il le représenta dans le sépulcre regardant les soldats qui jouent aux dës, à qui aura la tunique sans couture du Sauveur.

1. Une maison de chanoines réguliers sous le titre de Notre-Dame de la Paix existait en effet à Saint-Mihiel. Fondée le 8 octobre 1643, par Michel Bourgeois, chanoine de Verdun, originaire de Saint-Mihiel.

« On lit au-dessus du fameux sépulchre de Saint-Mihiel ces deux vers :

*Illuc, quisquis ades, Christi mirare Sepulchrum,
Sanctius, at nullum pulchrius orbis habet.*

« Ce qui a été rendu en françois de cette sorte par M. Rebou-cher le fils :

Passant, de Jésus-Christ admire le tombeau,
Il en fut un plus saint, mais jamais un plus beau. »

On s'est longtemps demandé quel était le personnage, appelé dans l'article ci-dessus M. de Chateauru, et comment son manuscrit, auquel dom Calmet fit, pour sa notice sur Ligier Richier et quelques autres Lorrains célèbres, différents emprunts, était parvenu entre les mains de l'historien. Deux articles publiés par M. Léon Germain⁽¹⁾ et des recherches faites par nous à Troyes⁽²⁾ permettent aujourd'hui de résoudre cette question.

Dom Calmet, tout d'abord, a mal orthographié le nom de son personnage, qui se désigne simplement lui-même, ainsi que nous le verrons plus loin, sous le nom de *Nicolas Chatouru*.

Une famille *Chatourup* ou *Chattouru* se rencontre en effet à Troyes vers le milieu du quinzième siècle ; ses armoiries étaient : *d'azur au chevron d'or accompagné en chef de deux roses d'argent, et en pointe d'une coquille de même*⁽³⁾.

1. *Lorraine Artiste*, n° 14, 3 avril 1892, texte et notes.

2. Nous remercions particulièrement M. Louis Le Clert, conservateur du musée de Troyes, qui a bien voulu mettre à notre disposition ses notes sur les familles troyennes.

3. Bibliothèque de Troyes, mss., 2601.

En 1446, Nicole Chatourup est femme de Gilles de Marisy. Elle est fille de Jacques de Chatourup, seigneur de Chaudrey.

En 1462, un « filz Chatourup, demourans en l'ostel Jehan de Marisy », reçoit une indemnité octroyée par le chapitre de la cathédrale de Troyes pour être allé « à Valenciennes, à Tournay, à Lisle en Flandres et en autres bonnes villes du pays, pour faire preschier et adnuncier..... » le pardon général accordé par le pape afin d'aider aux travaux d'achèvement de l'édifice⁽¹⁾.

En 1467, on rencontre Jehan de Chatourup.

En 1472 et 1483, un Nicolas Chatourup est cité dans différentes pièces.

En 1486, lors de l'entrée du roi Charles VIII à Troyes, Denis Chatourup est imposé à 10 livres.

En 1502, Jehan Chatouru, « marchand demourant à Troyes », effectue un paiement de « 530 florins de Rin, à raison de 26 solz 8 deniers tourn. pièce » à « Henrion Costerel, fondeur demourant à Troyes » pour les travaux exécutés par lui à la sépulture de Henri de Lorraine, évêque de Metz, dans l'église collégiale Saint-Laurent de Joinville⁽²⁾.

En 1521, apparaît Nicolas de Chatourup, marchand, rue du Marché-au-blé, fils du précédent et de D^{elle} Jeuffron, très probablement l'auteur du voyage en question. A deux reprises différentes, du 24 mai 1524 au 31 décembre 1525 et du 1^{er} janvier 1534 au 31 décembre de la même année, il exerce les fonctions de marguillier de l'église Saint-Nicolas, sa paroisse. Sa première entrée en charge a lieu le jour même de l'incendie qui détruisit, avec les

1. D'ARBOIS DE JUBAINVILLE, *Documents relatifs à la construction de la cathédrale de Troyes*, p. 17.

2. *Annuaire de la Haute-Marne*, année 1844, Pièces historiques, p. 183 : « Extrait d'un compte rendu à l'évêque de Metz » par Arnould Vivien, chanoine de Troyes, son secrétaire, du 1^{er} octobre 1495 au 2 décembre 1504 » (Arch. de la Haute-Marne).

églises Saint-Nicolas et Saint-Pantaléon, une grande partie de la ville de Troyes.

Vers l'époque où se place le voyage de Chatourup en Lorraine, la reconstruction de l'édifice incendié préoccupait grandement marguilliers et paroissiens et nécessitait, de la part de quelques-uns d'entre eux, un certain nombre de démarches. Les comptes de l'année 1529-1530 relatent un paiement « à Nicolas Chatouru, pour les frais d'un voyage qu'il a fait à Paris, au mois d'auril, à la poursuite et sollicitude tant du procès d'icelle église que d'autres... » Enfin, à la date du 9 août 1534, les comptes de l'année 1532-1533 sont rendus en présence de huit auditeurs dont l'un signe : de Chatouru.

Notre Troyen, ainsi qu'on vient de le voir, avait l'habitude des voyages et tout semble faire présumer que c'est bien lui qui, « au mois d'aoust l'an 1532 », en compagnie « d'honorable personne maistre Nicole Boucher licencié es loys procureur g^l du roy à Troyes », entreprit « le voyage et pèlerinage de S^t Nicolas et de S^{te} Barbe en Lorraine ».

De retour chez lui, il consigna par écrit la relation de son voyage et les différentes observations faites par lui en cours de route. Ce récit, demeuré manuscrit, existait encore à Troyes en 1744 où il se trouvait entre les mains de l'historien Grosley. Ce dernier, jugeant de quelle utilité pourraient être, pour l'historien de la Lorraine, les détails recueillis deux cents ans auparavant par son compatriote, offrit à dom Calmet la communication du manuscrit devenu sa propriété. Le fait est attesté par deux lettres autographes conservées à la bibliothèque du Grand Séminaire de Nancy⁽¹⁾. La première est datée du 24 octobre 1744 et Grosley s'y exprime en ces termes :

1. Nous en devons la communication à l'obligeance de M. l'abbé Jérôme, auquel nous adressons nos respectueux remerciements. Ces lettres ont été publiées en partie dans le *Journal de la Soc. d'Arch. lorr.*, n° de février 1897.

Monsieur (¹),

J'ai dans mon cabinet un manuscrit qui peut vous servir pour l'histoire de Lorraine. J'aurois eû l'honneur de vous l'offrir plutôt, si j'eusse sceu plutôt vôtre adresse ou celle de vôtre imprimeur. Voici le titre de ce manuscrit.

C'est le récit et déclaration du voyage et pèlerinage de S^t Nicolas et S^{te} Barbe en Lorraine faict au moys d'aoust l'an 1532 par honorables personnes maistre Nicole Boucher licent ès loys proc^r g^{al} du roy à Troyes, Nicolas Chatouru présent auteur, etc.

Lequel présent récit a été faict, dressé et rédigé par escript par le dessus dict N^{as} Chatouru, par lequel réceit il a voulu dire et déclarer à la vérité la manière et comment les dessus-dicts se sont conduitz aud. voyage, et pareillement les nouveletez et cas singuliers qu'ils ont peu voir et sçavoir ès villes et autres lieux par lesquels ils ont passez et séjournex en faisant iceluy voyage. Le tout ainsy qu'il s'en suit...

L'auteur entre dans un grand détail des édifices publics et de tout ce qui pouvoit piquer la curiosité d'un homme de goût. Il a aussi recueilli avec soin les inscriptions, les traditions du pais, etc. Enfin, on y trouve une infinité de choses que peut-être chercheroit-on en vain à présent sur les lieux. Au reste le voûage est écrit avec toute la naïveté champenoise, et on y trouve certains détails auxquels la franchise et la simplicité des mœurs du siècle de l'auteur sert d'excuse.

Si vous croyès, Monsieur, que cet ouvrage puisse vous servir, je vous prie d'en disposer, je vous l'envoierai par la première commodité sûre qu'il vous plaira de m'indiquer.

J'ai l'honneur d'être très parfaitement

Vôtre très humble et très

obéissant serviteur.

GROSLEY, avocat en parlement,

Rüe du Bourg-neuf.

Dom Calmet accepta avec empressement l'offre qui lui était si obligeamment faite et répondit à Grosley par une lettre datée du 15 novembre 1744.

1. Cette lettre porte la suscription suivante : « A Monsieur Antoine Le Seur, Imprimeur libraire, pour remettre s'il lui plaît à Dom Calmet, abbé de Senones ».

Nous ignorons ce qu'est devenue cette lettre, dont nous n'avons connaissance que par l'analyse suivante, contenue dans le catalogue d'une vente d'autographes faite à Paris le 14 avril 1886, et dressé par la maison Charavay.

30. CALMET (Dom Augustin)... — Lettre autographe, signée, à Grosley; 15 novembre 1744, 2 p. in-4.

Il accepte avec reconnaissance l'offre qu'il veut bien lui faire du manuscrit de M. Chatourou (*sic*) contenant son pèlerinage à Saint-Nicolas et à Sainte-Barbe, « patron et patronné de la Lorraine et du pays messin... ».

La seconde lettre de Grosley, datée du 13 décembre 1744⁽¹⁾, nous apprend l'envoi du manuscrit et le nom de la personne chargée de le transmettre à son destinataire.

Monsieur,

Je viens d'envoyer à Paris à l'adresse de M. de Bure le manuscrit, au sujet duquel j'avois eù l'honneur de vous écrire. Je souhaite qu'il se trouve digne de votre curiosité. Si vous le recevez bientôt vous pouvez en faire l'extrait, où le faire copier avant le Carême; et me le renvoyer par la voie des marchands de Lorraine qui viennent à Troyes pour la foire du mois de mars.

J'ai joint à ce M. (manuscrit) deux ouvrages du crû de cette ville. Le 1^{er} est une critique badine de la Société littéraire ou Académie de Troyes. Si cet ouvrage pêche par le choix des sujets que l'on y traite, il peut au moins amuser par le ton scientifique qui y reigné, et par la variété des recherches que l'on y a répandues. L'autre pièce est une production d'un des membres de la Société turlupinée dans la première. Je vous prie, Monsieur, de garder ces pièces comme les seuls gages que je sois à portée de vous donner de l'attachement respectueux avec lequel j'ai l'honneur d'être

Monsieur

Votre très humble et très

obéissant serviteur GROSLEY.

1. Elle porte l'adresse suivante : « A Monsieur l'abbé de Senones en Lorraine, par Raon-l'Étape, Lorraine. »

Le manuscrit auquel ces différentes lettres font allusion demeura-t-il entre les mains de Dom Calmet ou fut-il renvoyé à Grosley? Nous n'avons pu rien découvrir à ce sujet; et on ne peut que déplorer la perte, très probablement définitive aujourd'hui, de ce document certainement unique, qui fut pour l'historien de la Lorraine une source de renseignements fort intéressants, dans laquelle il puisa à plusieurs reprises.

CATALOGUE

DES

ŒUVRES ATTRIBUÉES A LIGIER RICHIER

Retable de l'autel de l'ancienne Collégiale de Saint-Maur, à Hattonchâtel. — Œuvre datée de 1523, exécutée en ronde-bosse et comprenant, outre l'encadrement extérieur, trois scènes à personnages : *Portement de Croix*, *Crucifixion*, *Déposition*. Pierre polychromée. Église paroissiale d'Hattonchâtel, canton de Vigneulles, arrondissement de Commercy (Meuse).

Calvaire de Génicourt. — Date inconnue, mais peu éloignée de celle de l'œuvre précédente. Trois statues : le Christ en croix entre la Vierge et saint Jean. Hauteur, 1^m,30 ; bois polychromé. Autrefois sur le *tref* du sanctuaire et disséminées aujourd'hui en plusieurs endroits de l'église paroissiale de Génicourt, canton et arrondissement de Verdun (Meuse).

Le Christ et les deux larrons en croix. — Date inconnue. Trois statues, grandeur naturelle, bois polychromé. Provient peut-être du grand Calvaire vu par Chatouru, en 1532, dans l'église paroissiale de Notre-Dame à Bar-le-Duc. Transporté plus tard à Saint-Maxe, puis à la Collégiale de Saint-Pierre. Église paroissiale de Saint-Étienne (Ville-Haute), à Bar-le-Duc (Meuse).

Groupe de Notre-Dame-de-Pitié. — Œuvre datée de 1528. Deux statues : la Vierge et le Christ mort. Hauteur, 1^m,10 ; longueur, 1^m,30 ; pierre autrefois polychromée. Provient de la chapelle Notre Dame-de-Pitié, érigée en 1480 dans l'ancien cimetière d'Étain ; elle était placée sur la sépulture de dame Gilberte Marque. Chapelle du Sacré-Cœur, église paroissiale d'Étain, arrondissement de Verdun (Meuse).

Groupe de Notre-Dame-de-Pitié. — Daté de 1530. Deux statues : la Vierge et le Christ mort. Hauteur, 0^m,32 ; largeur, 0^m,45. Maquette, terre cuite peinte. Provient de l'ancienne église de la citadelle. Conservée aujourd'hui au presbytère de Clermont-en-Argonne (Meuse).

La « Pâmoison » de la Vierge. — Date inconnue. Deux statues : la Vierge soutenue par saint Jean. Hauteur, 1^m,66 ; bois autrefois polychromé. Provient d'un calvaire vu par Chatouru, en 1532, dans l'église abbatiale de Saint-Mihiel, et dont les autres statues sont détruites. Église paroissiale de Saint-Mihiel, à Saint-Mihiel (Meuse).

Tête de Christ. — Date inconnue. Ayant fait partie de l'ensemble précédent. Grandeur naturelle ; bois polychromé. L'original a disparu. Moulage au musée de Nancy, n° 663 (Sculpture).

Calvaire de Briey. — Date inconnue, mais exécuté probablement entre les années 1533 et

1534. Six statues : le Christ et les larrons en croix, la Vierge, saint Jean et la Madeleine. Grandeur naturelle ; bois polychromé. Provient de l'« Oratoire du Calvaire » érigé dans l'ancien cimetière de Briey, en 1534, par Jean Millet, curé de La Chaussée. Placé aujourd'hui dans une chapelle sépulcrale du nouveau cimetière de Briey (Meurthe-et-Moselle).

Tête de Christ. — Date inconnue, mais pouvant être fixée aux environs de 1554. Hauteur, 0^m,13 ; pierre encaustiquée. Provient du crucifix placé sur l'autel de la « Chapelle des Princes » annexée à la Collégiale Saint-Maxe de Bar-le-Duc, construite par Gilles de Trèves entre les années 1548 à 1554. Recueillie par M. le chanoine Trancart. Bibliothèque de la Société de l'Histoire du protestantisme français, 54, rue des Saints-Pères, Paris.

Tête de saint Jérôme. — Même date que l'œuvre précédente. Hauteur, 0^m,15 ; pierre encaustiquée. Même provenance et même origine que la tête de Christ. Appartient à Mme V^{ve} Brincourt, 27, rue Sainte-Catherine, Nancy.

Enfant Jésus couché dans la crèche. — Même date et même provenance que les deux œuvres précédentes. Hauteur, 0^m,50 ; pierre encaustiquée. Musée du Louvre, sculptures de la Renaissance française, salle Jean-Goujon, n° 271.

Fragment de plinthe. — Même date et même provenance que ci-dessus. Longueur, 0^m,35 ; largeur, 0^m,07 ; pierre encaustiquée. Musée de Bar-le-Duc.

Sainte Femme au tombeau du Christ. — Date inconnue. Grandeur naturelle ; pierre polychromée. Provenance indécise. Connue sous le nom de « la Madeleine ». Sépulcre de la chapelle Sainte-Anne, à Clermont-en-Argonne (Meuse).

Christ portant sa croix. — Date inconnue. Grandeur naturelle ; bois polychromé. Provient de la chapelle du « Mont d'Olivet » élevée aux frais de Philippe de Gueldres dans le jardin du monastère des Clarisses de Pont-à-Mousson. Aujourd'hui dans la chapelle de Notre-Dame-de-Pitié, église paroissiale de Saint-Laurent, à Pont-à-Mousson (Meurthe-et-Moselle).

Grand Christ en croix. — Date inconnue. Hauteur, 2^m,10 ; bois polychromé. Provient, probablement, de la chapelle du « Mont de Calvaire » élevée aux frais de Philippe de Gueldres dans le jardin du monastère des Clarisses de Pont-à-Mousson. Chapelle de l'abside, côté nord, cathédrale de Nancy.

Plafond à caissons. — Date inconnue. Chacun des grands caissons forme un carré de 0^m,42 de côté ; terre cuite peinte. Maison possédée autrefois par Ligier Richier, 7, rue Haute-des-Fosses, à Saint-Mihiel (Meuse).

Linteau de cheminée. — Date inconnue. Longueur, 2 mètres ; largeur, 0^m,51 ; pierre. Provient de la maison habitée par l'artiste, à Saint-Mihiel. Transporté au dix-huitième siècle au presbytère de Han-sur-Meuse, canton de Saint-Mihiel, arrondissement de Commercy (Meuse).

Statue symbolique appelée « Squelette de Bar ». — Date inconnue. Hauteur de la tête aux pieds, 1^m,75 ; pierre encaustiquée. Placée autrefois à la Collégiale Saint-Maxe, de Bar-le-Duc, à côté d'un caveau renfermant les cœurs du duc Antoine de Lorraine, de René de Châlons, son gendre, et de plusieurs autres membres de la famille ducale. Transportée vers 1782 dans la nouvelle Collégiale de Saint-Pierre. Chapelle du transept, côté de l'épître, église paroissiale de Saint-Étienne, à Bar-le-Duc.

Statu funéraire de Philippe de Gueldres. — Exécutée probablement en 1548. Deux personnages : la duchesse, « gisante », revêtue du costume des Clarisses, et une petite figurine

agenouillée, costumée égale nent en Clarisse, tenant entre ses mains la couronne ducale. Longueur, 1^m,92; pierre encaustiquée et teinte. Provient de l'ancienne chapelle du monastère des Clarisses de Pont-à-Mousson. Placée aujourd'hui dans la chapelle dite « des Cordeliers » à Nancy.

Statues funéraires de René de Beauvau et de Claude de Beaudоче. — Date d'exécution inconnue. Deux personnages : René de Beauvau et Claude de Beaudоче, son épouse; tous deux en « gisants ». Longueur, 1^m,78; pierre encaustiquée. Proviennent de la chapelle seigneuriale de l'ancienne église de Noviant-aux-Prés, canton de Domèvre-en-Haye, arrondissement de Toul (Meurthe-et-Moselle). Transportées, en 1866, au Musée lorrain, à Nancy. (Salle des Tombeaux, n° 117, sculpture, catalogue Wiener.)

Statues funéraires de Claude de Guise et d'Antoinette de Bourbon. — Exécutées entre 1550 et 1552 et placées sur la sépulture des deux défunts, dans l'église collégiale de Saint-Laurent, à Joinville (Haute-Marne). Les personnages étaient représentés étendus côte à côte, nus et dans l'état où se trouvaient leurs cadavres après l'embaumement. Œuvres perdues.

Tête de mort. — Date inconnue. Hauteur, 0^m,26; pierre. Provenance inconnue. Donnée par M. Barrois, ancien archiprêtre de la cathédrale, au musée municipal de Verdun (Meuse).

Groupe de la « Mise au Tombeau » ou du « Sépulcre ». — Sculpté probablement entre les années 1554 et 1564 et placé, après la mort de l'artiste, dans un enfeu de l'église Saint-Étienne. Treize personnages, hauteur moyenne, 1^m,80; pierre. Largeur de l'enfeu, 3^m,25; profondeur, 1^m,63. Église paroissiale de Saint-Étienne, à Saint-Mihiel (Meuse).

NOTA. — On peut ajouter à cette liste les « *pourtraictures* » du duc Antoine, de sa femme et de quelques personnes de leur entourage. Maquettes de terre exécutées en 1533. (Comptes de Humbert Pierrot, année 1533, archives Meurthe-et-Moselle, B 7613.)

BIBLIOGRAPHIE

I — GÉNÉRALITÉS

A. — La sculpture et l'art français

Émeric DAVID. — *Histoire de la sculpture française*, publiée par Paul Lacroix. Paris. 1872, in-12. (Extrait de la *Revue Encyclopédique*, 1819.)

Émeric DAVID. — *Vie des artistes anciens et modernes*, publiée par Paul Lacroix. Paris, 1872, in-12.

Léon PALUSTRE. — *La Renaissance en France*. Paris, 1879-1885, 3 vol. in-fol., pl.

Louis GONSE. — *La Sculpture française depuis le quatorzième siècle*. Paris, 1895, in-fol., pl.

Stanislas LAMI. — *Dictionnaire des sculpteurs de l'école française du Moyen Age au règne de Louis XIV*. Paris, 1898, in-8.

Eugène MÜNTZ. — « Le Protestantisme et l'art. » (*Revue des Revues*, 1^{er} mars 1900, Paris.)

Louis COURAJOD. — *Leçons professées à l'École du Louvre*, publiées sous la direction de MM. Henry Lemonnier et André Michel. — III. *Origines de l'art moderne*. Paris, 1901-1903, in-8.

Raymond KÉCHLIN et MARQUET DE VASSELOT. — *La Sculpture à Troyes et dans la Champagne méridionale au seizième siècle*. Paris, 1900, in-8.

Paul VITRY. — *Michel Colombe et la sculpture française de son temps*. Paris, 1901, grand in-8.

Émile MÂLE. — « L'Art français de la fin du Moyen Age. Introduction du pathéti-

que. » (*Revue des Deux-Mondes*, t. XXIX, 1^{er} octobre 1905, Paris.)

Émile MÂLE. — « L'Art français de la fin du Moyen Age. L'idée de la Mort et la Danse macabre. » (*Revue des Deux-Mondes*, t. XXXII, 1^{er} avril 1906, Paris.)

Musée du Louvre. — *Catalogue sommaire des sculptures du Moyen Age, Renaissance et temps modernes*. Paris, 1897, in-12.

Musée du Trocadéro. — *Catalogue des moulages du musée de sculpture comparée*. Paris, 1900.

Album du musée de sculpture comparée, publié sous la direction de F. Marcou, t. IV, pl. 61 et 62.

B. — La sculpture, l'art et les sculpteurs lorrains

Henri LEPAGE. — « Le Palais ducal de Nancy. » (*Mém. de la Soc. d'Arch. lorr.*, t. I et III, Nancy, 1849-1852, in-8.) *Travaux de Mansuy Gauvain et d'artistes divers*. Table des ouvriers employés aux travaux.

Henri LEPAGE. — « Mansuy Gauvain, biographie artistique. » (*Mém. de la Soc. d'Arch. lorr.*, t. II, Nancy, 1851.)

Henri LEPAGE. — « L'Insigne Église collégiale Saint-Georges de Nancy. » (*Mém. de la Soc. d'Arch. lorr.*, t. I, Nancy, 1850.) *Statues de saint Georges et saint Maurice par Mansuy Gauvain; tombeau de Charles le Téméraire par Jean Crocq*.

- Henri LEPAGE. — « Quelques notes sur les peintres lorrains des quinzième, seizième et dix-septième siècles. » (*Mém. de la Soc. d'Arch. lorr.*, t. IV, Nancy, 1853.) Première publication de l'exemption de taille accordée à Ligier Richier en 1532.
- Abbé GUILLAUME. — « Tombeau de Hugues des Hazards dans l'église de Blénod-lès-Toul. » (*Mém. de la Soc. d'Arch. lorr.*, t. I, Nancy, 1850.)
- René MÉNARD. — *L'Art en Alsace-Lorraine*. Paris, 1876, in 4, pl.
- Émile KRANTZ. — « L'Art en Lorraine », dans *Nancy et la Lorraine*. Notice historique et scientifique, dressée à l'occasion du quinzième congrès de l'Association française pour l'avancement des sciences. Nancy, 1886, in-12.
- Gaston SAVE. — « Le Tombeau de saint Mansuy à Toul. » (*Bull. des Soc. artist. de l'Est*, mars 1897, Nancy.)
- Gaston SAVE. — « Le Tombeau de saint Eucaire à Liverdun. » (*Bull. des Soc. artist. de l'Est*, mai 1897, Nancy.)
- L. MAXE-WERLY. — « Jean Crocq de Bar-le-Duc et sa famille. » Bar-le-Duc, 1897, in-8. (Extrait des *Mém. de la Soc. des lettres, sciences et arts de Bar-le-Duc*, 3^e série, t. VI, 1897.)
- Gaston SAVE. — « Le Tombeau du Téméraire à Nancy. » (*Bull. des Soc. artist. de l'Est*, mars 1898, Nancy.)
- Gaston SAVE. — « Gérard Jacquemin et le portail de Toul. » (*Bull. des Soc. artist. de l'Est*, novembre 1899, Nancy.)
- L. MAXE-WERLY. — *Notes et documents pour servir à l'histoire de l'art et des artistes dans le Barrois*. Paris, 1900, in-8.
- Abbé G. CLANCHÉ. — « Le Tombeau de Hugues des Hazards dans l'église de Blénod-lès-Toul. » (*Bull. monumental*, 69^e année, nos 1 et 2, Caen, 1905.)
- Paul PERDRIZET. — « La Vierge de Bon-Secours. » (*Lorraine-Artiste*, n^o d'août 1905, Nancy.)
- P. GARDEIL. — « Les Statues des Arts libéraux au tombeau de Hugues des Hazards à Blénod-lès-Toul. » (*Bull. Soc. Archéol. lorr.*, juin 1906, Nancy.)

II — LIGIER RICHIER

A. — Ouvrages généraux sur la Lorraine dans lesquels il est fait mention de l'artiste ou de ses œuvres.

- Dom CALMET. — *Histoire ecclésiastique et civile de la Lorraine*. 3 vol. in-fol., Nancy, 1728.
- Dom CALMET. — *Bibliothèque lorraine ou Vie des hommes illustres de la Lorraine*. Nancy, 1751, in-fol.
- Dom CALMET. — *Notice de la Lorraine*. 2 vol. in-fol., Nancy, 1756.
- CHEVRIER. — *Mémoires pour servir à l'histoire des hommes illustres de la Lorraine*. 4 vol. in-12, Bruxelles, 1754.
- Dom DE L'ISLE. — *Histoire de la célèbre et ancienne abbaye de Saint-Mihiel*. Nancy, 1757, in-8.
- Abbé EXPILLY. — *Dictionnaire des Gaules et de la France*. Paris, 1762, in-fol.
- DURIVAL. — *Description de la Lorraine et du Barrois*. 2 vol., Nancy, 1779.
- DURIVAL. — *Mémoire sur la Lorraine et le Barrois*. 1 vol., Nancy, s. d.
- Annuaire statistique du département de la Meuse pour l'année 1804*. Art. Beaux-Arts.
- DUMONT. — *Histoire de la ville et des seigneurs de Commercy*. 3 vol. in-8, Bar-le-Duc, 1843.
- NOËL. — *Catalogue raisonné des collections lorraines de M. Noël*. 3 vol. in-8, Nancy,

- 1850-1855. Quelques numéros sont relatifs à des œuvres attribuées à tort à Ligier Richier.
- DUMONT. — *Histoire de la ville de Saint-Mihiel*. T. I, II et III, descriptions des œuvres de Richier existant à Saint-Mihiel. Nancy, 1860-1861, in-8.
- Docteur L. TROSS. — *Catalogue des Archives de l'abbaye de Saint-Mihiel en Lorraine*. Paris, 1863, in-8.
- Société d'Archéologie lorraine. — *Recueil de documents pour servir à l'histoire de Lorraine*. T. VII, Nancy, 1862. Traduction, par l'abbé Marchal, des relations des voyages de dom Martène et de dom Ruinart.
- DUMONT. — *Les Ruines de la Meuse*. 2 vol. in-fol., Nancy, 1868-1869.
- A. DIGOT. — *Histoire de la Lorraine*. 2^e édit., 6 vol. in-8, Nancy, 1880.
- Pasteur O. CUVIER. — « Les Réformés de la Lorraine et du pays messin. » (*Mém. de l'Académie de Stanislas*, Nancy, 1883, in-8.)
- Abbé N. ROBINET. — *Pouillé du diocèse de Verdun*. T. I, Archiprêtre de Verdun, Verdun, 1888, in-8.
- Abbé G. RENARD. — *Le Château de Bar autrefois et aujourd'hui*. Bar-le-Duc, 1896, in-8.
- Abbé GILLANT. — *Pouillé du diocèse de Verdun*. T. II, Ville et Archiprêtre de Bar-le-Duc. T. III, Archiprêtre de Commercy. Verdun, 1898-1904, in-8.
- Chr. PFISTER. — *Histoire de Nancy*. 1 volume paru, Nancy, 1902.
- B. — Monographies d'édifices contenant des œuvres de Ligier Richier**
- Abbé LA FLIZE. — *Notice historique de la cathédrale primatiale de Nancy*. Nancy, 1849, in-8.
- Abbé GUILLAUME. — « Les Cordeliers et la chapelle ducale de Nancy. » (*Mém. de la Soc. d'Arch. lorr.*, t. II, 1851, Nancy.)
- Abbé HYVER. — « L'Église des Claristes de Pont-à-Mousson. » (*Mém. de la Soc. d'Arch. lorr.*, 1873, Nancy.)
- Ed. AUGUIN. — *Monographie de la cathédrale de Nancy*. Nancy, 1882, in-4.
- Léon GERMAIN. — « Monuments funéraires de l'église Saint-Étienne à Saint-Mihiel. » (*Mém. de la Soc. des lettres, sciences et arts de Bar-le-Duc*, 1884, Bar-le-Duc.)
- Léon GERMAIN. — « Monuments funéraires de l'église Saint-Michel à Saint-Mihiel. » (*Mém. de la Soc. des lettres, sciences et arts de Bar-le-Duc*, 1886, Bar-le-Duc.)
- Léon GERMAIN. — *La Chapelle de dom Loupvent et les Richier*. Nancy, 1836, in-8.
- Léon GERMAIN. — « Les Épitaphes de l'église d'Étain. » (*Mém. de la Soc. des lettres, sciences et arts de Bar-le-Duc*, 1887, Bar-le-Duc.)
- C. — Biographies et études d'ensemble**
- Justin BONNAIRE. — *Richier et ses œuvres*. Cet ouvrage n'a pas été publié ; le manuscrit appartient à M^{me} Barthélemy, de Nancy, fille de M. Bonnaire ; je l'ai examiné, sans y rien trouver d'intéressant ; du reste, l'abbé Souhaut, qui l'a eu entre les mains, s'en est largement servi. Deux prospectus du Richier de Bonnaire ont paru en 1838 et 1846 ainsi que les planches, au nombre de douze. Dessins de Thorelle. Lithographies de Digout, à Nancy.
- Docteur DENYS. — *Mémoire sur le sépulcre de Saint-Mihiel et sur Richier, son auteur*. Orléans, 1847, in-8, pl.
- MAGASIN PITTORESQUE. — *Ligier Richier, sculpteur français du seizième siècle*. 16^e et 17^e années, 1848-1849. Un dessin renversé du sépulcre, par Jérôme, d'après un daguerréotype de Soutain et Malgrat ; un second du groupe du Spasme. Ces articles sont de Justin Bonnaire.
- C. A. DAUBAN. — « Ligier Richier, sculpteur lorrain. Étude sur sa vie et ses ouvrages. » Paris, 1861. (Br. in-8, extrait de la *Revue des Sociétés savantes*.)

Pasteur O. CUVIER. — « Supplique adressée par les Réformés du Barrois au duc de Lorraine pour obtenir la liberté du culte public. » (*Bull. de la Soc. d'hist. du protestantisme français*, t. XI, 1862, Paris.)

ABEL. — « La Descendance protestante de Ligier Richier. » (*Bull. de la Soc. d'hist. et d'archéol. de la Moselle*, 1863, Metz.)

Victor FOURNEL. — « Ligier Richier ». (*L'Artiste*, novembre 1866, Paris.)

Auguste LEPAGE. — « Ligier Richier. » (*Publication de l'Académie des Bibliophiles*, Paris, juin 1868; br. in-16.)

Abbé SOUHAUT. — *Les Richier et leurs œuvres*. Bar-le-Duc, 1883, in-8, pl.

Jules BONNET. — « Ligier Richier, Un grand artiste protestant en Lorraine. » (*Bull. de la Soc. d'hist. du protestantisme français*, 15 avril 1883.)

H. DANNREUTHER. — « Ligier Richier, ou la Réforme à Saint-Mihiel. » (*Mém. de la Soc. des lettres, sciences et arts de Bar-le-Duc*, 2^e série, t. II, 1883, Bar-le-Duc.)

Léon GERMAIN. — « La Famille des Richier. » (*Mém. de la Soc. des lettres, sciences et arts de Bar-le-Duc*, 2^e série, t. IV, 1885, Bar-le-Duc.)

Charles COURNAULT. — « Ligier Richier, statuaire lorrain du seizième siècle. » (*Coll. des Artistes célèbres*, Paris, 1887.)

Marcel LALLEMEND. — *L'École des Richier*. Bar-le-Duc, 1888, in-8.

Léon GERMAIN. — « Compte rendu de l'ouvrage de Marcel Lallemend. » (*Annales de l'Est*, 1889, Nancy.)

Paul DENIS. — « Un Artiste peu connu; notes sur la vie et l'œuvre de Ligier Richier. » (*Monde catholique illustré*, avril-décembre 1902, Rome.)

Édouard BOUR. — « Le Musée Ligier Richier. » (*Bull. des Soc. artist. de l'Est*, janvier 1903.)

GUÉDY. — *L'Œuvre de Ligier Richier* (Numéro spécial du journal *l'Art pour tous*.) Mars 1903, in-fol., texte 4 pages avec 3 dessins et 8 planches. Paris.

D. — Études fragmentaires

Description du sépulcre de Saint-Mihiel. Brochure ancienne éditée par les soins de la fabrique de l'église Saint-Étienne. Saint-Mihiel, s. d. ni nom d'auteur.

Justin BONNAIRE. — « La Chapelle de l'Assomption et les sculptures de Richier, à Verdun. » (*Congrès scientifique de France*, 17^e session tenue à Nancy en septembre 1850, t. I, Nancy, 1851, in-8.)

J. COLLIGNON. — *Projet de restauration du sépulcre. Le passé, le présent et l'avenir de l'église abbatiale de Saint-Mihiel. Un mot à M. Dumont*. Saint-Mihiel, 1863, br. in-8.

DUMONT. — *La Question du sépulcre*. Saint-Mihiel, 1863, br. in-8.

DUMONT. — *Un Cri général sur la question du sépulcre*. Saint-Mihiel, 1863, br. in-8.

Justin BONNAIRE. — *Respect au sépulcre! Point de déplacement! ou Ligier Richier vengé dans son chef-d'œuvre*. Nancy, 1863, br. in-8.

L. BENOIT. — « Tombeau de René de Beauvau et de Claude de Beaudouche au Musée lorrain. » (*Journ. de la Soc. d'Arch. lorr.*, mars 1867, Nancy.)

Notice sur le sépulcre de Saint-Mihiel. Brochure anonyme attribuée à l'abbé SOUHAUT. Saint-Mihiel, 1871, in-8.

E. CARTIER. — « Les Sculptures de Solesmes et les Richier. » (*Revue du Monde catholique*, 15 août, 1^{er} septembre 1884, Paris.)

L. MAXE-WERLY. — « L'Enfant à la Crèche. » (*Mém. de la Soc. des lettres, sciences et arts de Bar-le-Duc*, 2^e série, t. II, 1883.)

Léon GERMAIN. — « De la Collaboration de Ligier Richier au tombeau de Claude de Lorraine, duc de Guise, à Joinville, 1550. » (*Journ. de la Soc. d'Arch. lorr.*, mars 1885, Nancy.)

Léon GERMAIN. — *Le Retable d'Hattonchâtel et Ligier Richier*. Nancy, 1886, br. in-8.

Léon GERMAIN. — « La Pâmoison de la

- Vierge, église Saint-Michel à Saint-Mihiel. » (*Lorraine-Artiste*, 3 avril 1892, Nancy.)
- LÉON GERMAIN. — « Le Sépulcre de Saint-Mihiel. » (*Lorraine-Artiste*, 10 juillet 1892, Nancy.)
- LÉON GERMAIN. — « La Mise au tombeau à Saint-Mihiel et à la Ferté-Bernard. » (*Lorraine-Artiste*, 2 octobre 1892, Nancy.)
- LÉON GERMAIN. — « Les Richier et Solesmes. » (*Lorraine-Artiste*, 23 octobre 1892, Nancy.)
- L. MAXE-WERLY. — « La Signature de Ligier Richier au musée de Bar-le-Duc. » (*Journ. de la Soc. d'Arch. lorr.*, novembre 1892, Nancy.)
- H. DANNREUTHER. — « Le Christ mourant de Ligier Richier. » (*Lorraine-Artiste*, 22 janvier 1893, Nancy.)
- LÉON LAURENS. — *Les Roches, l'Abbaye, le Sépulcre de Saint-Mihiel*. Trois sonnets avec notices et phototypie. Nancy, 1894, br. in-8.
- Gaston SAVE. — « Le Calvaire de Briey par Ligier Richier. » (*Bull. des Soc. artist. de l'Est*, décembre 1895, Nancy.)
- Gaston SAVE. — « La Madeleine de Briey par Ligier Richier. » (*Bull. des Soc. artist. de l'Est*, mars 1896, Nancy.)
- LÉON GERMAIN. — « Le Calvaire de Briey. Un chef-d'œuvre inconnu de l'École des Richier. » (*Bull. de la Soc. d'Arch. lorr.*, septembre-octobre 1903, Nancy.)
- LÉON GERMAIN. — « La Statue de saint Nicolas à l'église de Saint-Nicolas-de-Port. » (*Le Pays lorrain*, février 1904, Nancy.)
- L. DAVILLÉ. — « Acte de fondation du calvaire de Briey. » (*Bull. de la Soc. d'Arch. lorr.*, mai 1904, Nancy.)
- LÉON GERMAIN. — « Communication au sujet du calvaire de Briey. » (*Bull. mens. de la Soc. des lettres, sciences et arts de Bar-le-Duc*, août 1904, Bar-le-Duc.)
- LÉON GERMAIN. — « Une Lettre de 1809 sur le sépulcre de Saint-Mihiel. » (*Bull. mens. de la Soc. des lettres, sciences et arts de Bar-le-Duc*, décembre 1904, Bar-le-Duc.)
- Paul DENIS. — « Une Œuvre inédite de Ligier Richier, le calvaire de Génicourt. » (*Bull. de la Soc. d'Arch. lorr.*, mars-avril 1905, Nancy, pl.)

VU, LU ET APPROUVÉ POUR L'IMPRESSION :

Nancy, le 5 avril 1906

Le Doyen de la Faculté des lettres,

ALBERT MARTIN,

Correspondant de l'Institut.

VU ET PERMIS D'IMPRIMER :

Nancy, le 6 avril 1906

Le Recteur de l'Académie,

CH. ADAM,

Correspondant de l'Institut.

PROPOSITIONS

DONNÉES PAR LA FACULTÉ

A. De quelques monuments romans de Meurthe-et-Moselle.

Examineur : M. Robert PARISOT

Chargé de cours à l'Université de Nancy.

B. L'art du vitrail à Troyes aux seizième et dix-septième siècles.

Examineur : M. Paul PERDRIZET

Maître de conférences à l'Université de Nancy

C. Discussion des leçons de Courajod sur le « Rococo » à Nancy

Examineur : M. Émile KRANTZ

Professeur à l'Université de Nancy, Doyen honoraire.

TABLE DES MATIÈRES

	Pages
CHAPITRE I. — Le pays et l'artiste	I
CHAPITRE II. — La légende et l'histoire	12
CHAPITRE III. — Documents d'archives	24
CHAPITRE IV. — L'art en Lorraine avant Ligier Richier	32
CHAPITRE V. — Le Retable d'Hattonchâtel	57
CHAPITRE VI. — Premiers travaux	72
CHAPITRE VII. — Les « Pietà ».	94
CHAPITRE VIII. — Derniers « Calvaires ».	104
CHAPITRE IX. — Travaux à la « Chapelle des Princes »	124
CHAPITRE X. — Œuvres diverses	138
CHAPITRE XI. — Œuvres funéraires	161
CHAPITRE XII. — Le Sépulcre de Saint-Mihiel. Étude d'ensemble	198
CHAPITRE XIII. — Le Sépulcre de Saint-Mihiel (<i>suite</i>). Étude des personnages.	227
CHAPITRE XIV. — Le Sépulcre de Saint-Mihiel à travers les âges	253
CHAPITRE XV. — Dernières années et mort de Ligier Richier	277
CONCLUSION.	303
PIÈCES JUSTIFICATIVES.	306
CATALOGUE DES ŒUVRES ATTRIBUÉES A LIGIER RICHIER	316
BIBLIOGRAPHIE.	319
PROPOSITIONS DONNÉES PAR LA FACULTÉ.	324

